ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Zwölfter Jahrgang 1910—1911

Herausgegeben von

Alfred Heuß

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

BIBLIOTHECA
GÖTTLERIANA

INHALT.

Seite

Abert, Hermann (Halle a. S.).
Sperontes, Singende Muse an der Pleiße 70
Anonym.
English Music in the Reign of Edward VII 68
Two Histories of English Music 72
Informal Notes on the Congress 271
English Coronation, Rite and Music 315
Bewerunge, H. (Maynooth).
The Metrical Cursus in the Antiphon Melodies of the Mass 227
Buhle, Edward (Davos-Platz).
Die Rokokolieder von R. Wustmann 161
Cucuel, Georges (Paris).
La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle. . . 280
Einstein, Alfred (München).
Werke Hans Leo Haßler's (1564—1612) 309
Ergo, Emanuel (Antwerpen).
Zeitgemäße Gedanken über den Musikunterricht 180
Evans, Edwin jun. (London).
A Note on Chopin 237
Heuß, Alfred (Leipzig).
Wann kam der Gemeindechoral in die Passionsmusik? 18
Händel's Jephta in der Bearbeitung von H. Stephani 129
Das zweite Leipziger Bachfest 288
Hirzel, Bruno (Washington D. C.).
Ein elsässischer Reisebericht aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 154
His, Marie (Leipzig).
Zu Haydn's »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« 159
Hornbostel, Erich M. von (Berlin).
U. S. A. National Music 64
Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang. 117
Leitzmann, Albert (Jena).
Beethoven's zweiter Brief an die unsterbliche Geliebte eine Fälschung?. 350
Moser, Andreas (Berlin).
Bemerkungen zu Dr. F. A. Steinhausen's »Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten« 230
Moser, Hans Joachim (Berlin).
Der Zusammenschluß der sächsischen Kunstpfeifer 1653. 75
Maclean, Charles (London).
Oberammergau 40
A New Form in English Music 149
Malsch, Karl (Karlsruhe).
Die Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier 51
McNaught, W. G. (London).
Introductory to "Tonic Sol-Fa" 349
Nef, Albert (St. Gallen).
Gluck's »Orpheus« in Mezières (Schweiz) 321
Oppel, Reinhard (München).
Einige Feststellungen zu den französischen Tänzen des 16. Jahrhunderts. 213
Pielke, Walter (Berlin).
Über die Register der menschlichen Stimme und Bericht über experimentelle Untersuchungen der sogenannten Deckung gesungener Vokale. . 239

Prod'homme, J.-G. (Paris). Seite
La Musique ancienne à Paris en 1910 . . . . . 189, 353
Rudder, May de (Bruxelles).
Une «Personnalité» de la Musique contemporaine. Paul Dupin 108
Rychnovsky, Ernst (Prag).
Das Konservatorium in Prag. 284
Sachs, Curt (Berlin).
Die Berliner Beethovenbriefe 20
Scheurleer, D. F. (The Hague).
Iconography of Musical Instruments 305
Schmidt, Karl (Friedberg i. Hessen).
Privatkonzerte aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts 10
Schnerich, Alfred (Wien).
Wie sahen die ersten Vorstellungen von Mozart's Don Juan aus? 101
Stein, Fritz (Jena).
Ernst Naumann † 158
Stieger, Franz (Wien).
Dictionary-Catalogue of 28,015 Operas and Operettas von John Towers . 3
Thalbitzer, W., und **Thuren**, Hjalmar (Kopenhagen).
Musik aus Ostgrönland. Eskimoische Phonogramme 33
Thuren, Hjalmar (Kopenhagen), s. Thalbitzer.
Tiersot Julien (Paris).
Le Lied «Ein Mädchen, das auf Ehre hielt» et ses prototypes français . 222
Van den Borren, Charles (Bruxelles).
Les séances de Musique ancienne organisées par la Section belge (groupe de Bruxelles) de la Société internationale de Musique, à la Exposition d'Art belge au XVIIe siècle 49
La Musique Ancienne à Bruxelles 318
Weinmann, Karl (Regensburg).
Franz Xaver Haberl † 1
Wellesz, Egon (Wien).
Arnold Schönberg 342
Wolf, Johannes (Berlin),
Pierre Aubry † 13
Rochus von Liliencron 95
Der vierte Kongreß der I.M.G. in London 276
Wustmann, Rudolf (Dresden).
Wann kam der Gemeindechoral in die Passionsmusik? 15

Amtliches. Neuwahl des Präsidium-Vorstandes der I.M.G., S. 63. — Vierter Kongreß der I.M.G., S. 145, 207. — Besondere Bestimmungen über das Präsidium der I.M.G , S. 178. — General Meeting of Members, S. 269. — Resolutions etc. at the IV. Congress, S. 337.
Anzeige und Besprechung von Musikalien S. 30, 59, 89. 139, 168, 203, 301, 330.
Berichtigung S. 304.
Buchhändlerkataloge S. 62, 91, 113, 170, 258, 301.
Erwiderungen. Towers—Stieger, S. 258. Hoffmann—v. Hornbostel, S. 330.
Kritische Bücherschau S. 27, 57, 79, 112, 135, 166, 194, 252, 294, 324, 363.
Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft S. 32, 62, 92, 113, 140, 170, 203, 263, 301, 333.
Notizen S. 25, 54, 77, 110, 134, 165, 191, 247, 291, 323, 358.
Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S.I.M. S. 53, 76, 110, 133, 165, 190, 245, 291, 322, 357.
Vorlesungen über Musik an Hochschulen S. 24, 245, 291, 323.
Vorlesungen über Musik S. 54, 76, 133, 165, 191, 247, 291, 323, 357.
Zeitschriftenschau im 2., 4., 6., 8., 10. und 12. Heft.
Zur Notiz. E. Schmitz S. 32, Thomas San-Galli S. 91, Moser S. 116.
Zur Subskription S. 332.

Inhaltsverzeichnis

des

zwölften Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Max Schneider** und **Kurt Fischer.**

Vorbemerkung.

1. Erklärung der Schriftzeichen:

a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . . fetter Druck (**Violine, Palestrina**).
b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen Bücherschau . . . . . gewöhnliche Schrift.
c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . Sperrdruck (Ambros).
d) Orts- und Länder-Namen: . . . . . Kapital-Schrift (PARIS).
e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden [*Cursiv*] für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift. Zahlen mit nebenstehenden kleinen Buchstaben a—d gelten nur für das „International Musical Supplement".
f) † bedeutet: gestorben.

2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.

3. Die „Zeitschriftenschau" blieb unberücksichtigt.

van **Aalst,** J. A. *155—158, 178.*
AARAU, passion-play 41.
Aarons, A. E. 3.
Dall' **Abaco** 111, 134, 165, 248, 354.
Abbadia, Luigia, Sängerin *280, 287.*
Abbott 3.
Abel, Clamor Heinrich *404* ff., *415, 590.*
—, Ernst *403* f.
Abert, Hermann. Sperontes, Singende Muse, hrsg. v. Buhle (Bespr.) 70 ff. Radiciotti, Pergolesi (Ausf. Bespr.) 199 ff. A. Schumann, Der junge Schumann (Bespr.) 201. Bopp, Beitr. z. Gesch. d. Stuttgarter Stiftsmusik (Bespr.) 253 f.
Abert, Hermann. Rob. Schumann, 2. Aufl. (Bespr. v. H.[euß]) 324.
Abert, Hermann 24, 85, 246, 283.
Abraham, O. 36, 121, 335, *182.*
Absolute pitch 116 b.
Abstracts of all papers presented at London Congress 358.
Accompaniment of plain-chant (Evans) 363.
Acher, Jean *322* f.
Acton, C. 3.
Adam, Adolphe *281.*
—, Johann *397.*
Adam de la Hale 160.
Ademollo *12, 15.*
Adersbach *59.*
Adler, Guido 210, 338 ff., 358.
Adler, Guido 25, 56, 80 f., 110, 135, 247, 250, 277, 279 f., *439.*
Adlung *262.*
Administration of Congresses, precedents in 32 b.
Adriaens, Geiger 323.
Aelbl, Johann 45.
van **Aerde,** R. 250.
Affilard 203.
Ahle 50, 100.
Aichinger, Gregor 315.
Aikin, W. A. 340.
Akustik, Beiträge z. A. u. Musikwiss. hrsg. v. Stumpf H. 4 (bespr. v. L. Riemann) 87 f.
Alaleona 301.
Albanese *367.*
Albert, Heinrich 70, 100, 114, *34, 37—41, 56, 59—62, 70* ff., *76, 79, 84, 93.*
Albert, Eugène d' 255.
Alberti, Domenico *102.*
—, Marie, Sängerin 302.
Albertinus, Aegidius 96.
Albest, Kàan von s. Kàan.
Albinoni, Tommaso 335.
Alexander, Edna 264.
ALSACE, music in old 268 c.
Altenburg, Johann Ernst. Versuch einer Anleitg. z. Trompeter . . . Kunst, Neudruck Bertling (bespr. v. Sachs) 324 f., *18, 20.*

Altmann, Wilhelm s. Wagner, Briefw. mit seinen Verlegern 328 f.
Altmann, Wilhelm 135.
Amalie, Prinzessin v. Preußen 165. Sachs, A. als Musikerin (bespr. v. [Heuß]) 369.
Ambros, A. W. 222, 265, 284 f., 366, *71.*
AMERICAN Section; see United States.
Amerika. Hornbostel, U. S. A. National Music 64–68.
Amfiparnaso of Orazio Vecchi. Article by Ed. J. Dent *330.* Produced 1597. Editions and bibliography. Consisted of madrigal-music fitted to the familiar "Comedy of masks". The librettist. Analysis by scenes.
Amina, Sängerin *271.*
Amiot *153* ff., *157, 249, 253.*
Ammerbach 222, 265.
Amtliches der IMG. 63, 145, 175, 207, 269, 337.
Ana, Francesco d' 192.
Andersson, Otto. Ortsgruppenbericht Helsingfors 143 f.
Andersson, Otto 210 f., 359.
Andersson, Otto 93, 143.
Andersson, Richard 339.
Andreae, A. 117.
Anerio, Giov. Franc. 302.
ANN ARBOR Local Branch of IMG. 141, 263.
Anna, Königin v. Polen *71.*
Annerstedt *94.*
Annette's song in the Seasons 268 d.
ANSBACH. Oppel, Beitr. z. Gesch. d. A.-Königsberger Hofkapelle unter Riccius *1—12.*
Anseaume 222 f.
Antcliffe, Herbert 211, 360.
Antiphons; see Metrical Cursus.
Antiquariats-Kataloge s. Buchhändler-Kataloge.
Anton Günther, Graf zu Oldenburg *396.*
Antonius 358.
—, Christoph *212.*
Apel 12.
Appelschoffer, Claudio Gio. *222, 233.*
Apt 285.
Aquin, Claude d' 50, 190, 355 f., *239.*
Arbeau 213, 221.
Arcadelt 50.
ARCES COVELIACAE (Ammer valley) 42.
Architecture and music, church 337.
Arcoleo, Antonio *227.*
d'**Arienzo** 250.
Ariost 314.
Ariosti, A. 51, 165, 355.
Aristoteles 239.
Armand, Anne Aimée *267.*
Arnaut, abbé *257.*
Arndt, E. M. *524.*
Arne see Caractacus.
Arnheim, Amalie. Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrh. *369—416.* Th. Selle's Nachfolger *590* f. M. Weckmann's Nachfolger *591* f.
Arnheim, Amalie 210, 360.
Arnheim, Amalie *31.*
Arnold, F. 167.
Arnould *349.*
Aronson 297.
Associazione dei musicologi italiani 116 c..
Astorga, Em. d' 299. Volkmann, Em. d'A. Bd. 1 (bespr. v. Einstein) 327 f.
Attaignant 214 ff., 220 f. *567.*
Auber 295.
Aubert le père 354.
— le fils 354.
Aubry, Pierre († 13 ff., 94, un-barred troubadour melodies, obituary 94 b., 321. (Polemik Beck's gegen A., H. Riemann u. Joh. Wolf mit Wolf's Entgegnung) *316* bis *324, 476.*
Auer, Leopold von 339.
August's d. Starken Gemahlin 290.
— II. *514.*
— III. *521.*
— von Braunschweig-Lüneburg *231.*
AUGUSTA Vindelicorum (Augsburg) 42.
Aurenti, Georg Franz *412.*
Auxcousteaux 254.
Avalos, Alfons d' 313.
Avercamp, A. 247.

Bach 12, 77.
—, Anna Magdalena 71.
—, Carl Philipp Em. Trio-Sonate hrsg. v. G. Schumann 60, 71, 93, 113, 166, 265, 303, 319. Auff. in Paris 353 u. 355 f., *239.* Jalowetz, Beethoven's Jugendwerke in ihren melod. Bezieh. zu Mozart, Haydn u. Ph. E. B. *417—474* (besonders von *439* an).
—, Johann Christian 356, *259, 453, 455* f.
—, Johann Sebastian 17 f., 25. Eine Arie neu hrsg.) 30, 31, 50. Malsch, Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier 51 ff., 54, 57. Magnificat, Kl. — A. v. Roth 61. Brandenburg. Konz. hrsg. v. Seiffert 61, 71, 77. Aufführg. d. Leipziger Bach-Vereins 78, 79, 86, 92 f., 98 f., 111, 113 f., 129. Praktisch angewandte Bach-Ästhetin 134. Pirro, J. S. Bach, deutsch v. Engelke (bespr. v. [Heuß] 138 f., 140, 159, 165. Kantaten No. 4 und 104 hrsg. v. Ochs (bespr. v. Heuß) 168 f., 184—188, 189 f., 191, 193, 251, 266, 278, 283. Heuß, Das 2. Leipziger Bachfest 288 ff., 291. Fedeli, Bericht über d. Matthäus-Pass. in Mailand 292, 301, 303. Auff. in Brüssel 318 ff., 324, 335. Auff. in Paris 353/56, 367 f., *77, 248, 283, 420, 441, 565, 585.*
—, Wilh. Friedemann 27. 1 Trio-Sonate hrsg. v. Riemann 31, 93, 114 f., 172. Auff. in Brüssel 319 f., 328, 354, 356, *589.*
Bachgesellschaft 32 b.
Bach-Jahrbuch. Hrsg. v. A. Schering (ausf. bespr. v. M. Schneider) 166—168.

Bacilly 203, *354* f., *357* f., *360—363.*
Backofen, J. G. H. 11, 13.
de Bacquencourt *255.*
Badiali, Cesare, Sänger *280, 290.*
Bähr, Nicolaus *410* ff.
—, Paul *374.*
Bäumker, W. *475, 495.*
Bagge, J. *522* f.
Baglioni, S. 250.
Baguer, Carlos 5.
Baïf *353.*
Baillou, Felicita de, Sängerin *289.*
Baker, J. Percy 340, 370.
Balakireff 357.
Balbade *239.*
Balbâtre *249. 251. 259.*
Balfour, Mr. A. J. 275, 280.
Ballard 223, 225, *46* ff., *56.* (Masson, Les »Brunettes«; erschienen bei Ballard) *348—368.*
Ballochino *292.*
Baltzer, Hans *396.*
Bamelrei (Pomelrei), Adrian *3, 6.*
Banchieri, Adriano *333.*
Banck, Karl *93.*
Banister, John *585.*
Bannier, Svant, Tänzer *324.*
Bantock, Granville 317.
Banwart, J. *88.*
Barbella 354.
Barberini, Antonio *15* f.
Barchiesi, Raffaele 56.
Barclay Squire 200, 261, 277, 280, 309, *501.*
Barini, Giorgio 339, 340.
Barini, Giorgio (Bericht über seinen Vortrag 192 f., 250, 277.
Barôzai, Gui *365.*
Barrère, H. 76.
Barrett, W. A. on church composers 74.
Barrow, John *156* f.
du Barry, Mme. *253.*
Bartholinus, Albertus *18.*
Bartolini. Kardinal 1.
Bas, G. 250.
Basche, Lonie 288.
Basel, Congress 32 c.
Bassani 30, 355.
Bassi, Achille, Sänger *280.*
Batka, Richard 287, 357.
Battaille, Sänger 355.
Batz-Kalender, Martha 172.
Baudet 165.
Bauer, M. Knorr, Lehrb. d. Fugenkompos. (Bespr.) 367 ff.
Bauer, M. 54, 142. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag 171.
Bauermeister, A. Dirigentin 265.
Baughan 291.
Bavaria the old Roman route 41; sounds of the dialect analysed 44.
Bax, A. 291.
Bazzini 79.
Beauchamp *570, 583.*
—, Earl 277.
Beauck, Emma, Gesanglehrerin 302.
Beaujoyeulx, Baltasar de *570.*
Beaulieu 356.
Beaumont. P. von 191.
—, Paschasis *236.*
Becdelièvre *236* ff., *242, 266.*
Bechstein 127.
Beck, Franz 281.
Beck, Jean Baptiste, Zur Aufstellung d. modalen Interpretation d. Troubadourmelodien (Polemik gegen H. Riemann, Aubry u. Joh. Wolf) *316—323.*
Beck, Jean Baptiste, La Musique des Troubadours (bespr. v. J. Wolf) 252.
Beck, Jean Baptiste 14, *476, 478, 483, 489* ff.
Becker, Albert 113.
—, B., Pianist 303.
—, Dietrich 248, *592.*
—, Karl Ferdinand *88.*
Beckmann, G. 133. *253.*
Bédier, Joseph *317, 319.*
Beduzzi, Antonio *222, 233.*
Beethoven, Ludwig van 11, 13. C. Sachs, Berliner B.-Briefe 20—23, 28, 57, 85, 91, 93, 95. Gedenktafel in Preßburg 112, 134. Sämtl. Briefe hrsg. v. Kastner (bespr. v. Sachs) 135, 136 f., 142, 159, 164, 171, 181 ff., 184 f., 187, 191 f. Frimmel, Schubert u. B. 193, 251. B. houses in Vienna 263, 289, 292 f. Korganoff, B., eine biogr. Studie (bespr. v. A. Simon) 296 f., 324 f., 329, 335. Leitzmann, B.'s zweiter Brief an d. unsterbl. Geliebte eine Fälschung? 350—353. Helm, B.'s Streichquartette, 2. Aufl.; Riemann, dass. (beide bespr. v. H[euß]) 364 f., 365, 367, *249, 252, 271, 290.* Jalowetz, B.'s Jugendwerke in ihren melod. Beziehungen zu Mozart, Haydn u. Ph. E. Bach *417—474.* Nagel, Kleine Beethoveniana *586* ff.
Behrend, W. *502.*
Behrens, G. *19.*
Beime, Konrad *373.*
Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft H. 4 s. Akustik 87 f.
Bekker, Paul 350.
Beldern, Berndt von *3.*
Belefroid *261.*
Belin 254.
Bellardi 115.
Bellegarde *349.*
Bellermann, Friedrich 14.
Bellincioni, Dichter *287.*
Bellini 292, *149, 268—271, 273, 293.*
Benda 265.
—, Franz 320.
Benedictines and the Pfaffenwinkel 41.
Beneke 76.
Bennewitz, Anton 336 b.
Bennewitz, Anton (als Leiter d. Prager Konserv.) 285 ff.

Benserade *351, 364, 573, 584.*
Benson, Lionel 278.
Bentheim, Graf zu *381.*
Béon, Alexandre, Loeillet, Sonates pour divers instr. et piano harmonisées (bespr. v. Closson) 330.
Béon, Alexandre 49 f., 302.
—, Mme Tiny 142, 264, 302.
Berchelmann *100.*
Berg 120.
— und Neuber 97.
Berger, Klavierbauer *255* f.
—, Wilhelm (Gedächtnisfeier für B. in Mannheim) 265.
Bergmans, Paul, Une collection de livrets d'opéras italiens (1669–1710) à la Bibl. de l'Univ. de Gand *221—234.* Un ballet suédois de 1649, *324.*
Bergmans, Paul 321.
Bergt, Christ. Gottl. Aug. 11 ff.
Berken, Peter *379.*
BERLIN Congress 32 b.
Berlin, Zacharias *412.*
Berlioz, Hector 190, 202, 284, 327. *474.*
Bern, Maximilian *93.*
Bernier, Nicolas 50, 254.
Bernoulli, Eduard, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit (bespr. v. J. W.[olf]) 252 f., 360.
Bernoulli, Eduard 25, 247, *475, 481, 483* f., *486* ff., *496.*
Bernsdorf *237.*
Bertaut 224.
Bertha, Alexandre de 211, 339, 360.
Bertha, Alexandre de 303.
Bertling, Verlag, Altenburg, Anleitg. z. Trompeter . . . Kunst, Neudr. (bespr. v. Sachs) 324 f.
Bertholdo see Ciampi.
Berton, Henri Montan 133, 190, 323.
—, Pierre 133, 190.
Bery, duc de *264.*
Besardus *503, 506* f., *509.*
Bethge *159.*
Bewerunge, H. 211, 340, 361; see Metrical Cursus.
Biber 113, 325.
Bibliographia musicae exoticae, by Knosp 94 c.
Bibliography 337.
Bie, Oskar, Klavier, Orgel u. Harmonium (bespr. v. L. Riemann) 194.
Biehle, Johannes 212, 340.
Bienenfeld, Elsa *87.*
Bigaglia 354.
Bils 53.
Bippen, W. von *370—373.*
Bird, W. s. Byrd.
Bird-song 116 b.
Birken, Sigmund v. *35, 83.*
Bishop, H. R. 5.
Bitter, C. H. *439, 451, 457, 459.*
Bizet, George 255, *281.*
Blaise 223.
Blanchet, Armand François Nicolas *247, 261, 265, 267.*
—, François Etienne *236, 239, 247, 255, 261.*
—, Marie Françoise Julie *247.*
—, Pascal *238, 246, 255.*
Blaß, Arthur, Wegweiser zu J. S. Bach (bespr. v. Heuß) 60.
Blavet, Michel 356, *366.*
Blaze, Elzéar *328.*
Bleuzet, Oboist 189.
Bleyer, Nicolaus *19, 31.*
Blondel *254, 263.*
Blow 278.
Blümml, Emil Karl, 2 Leipziger Liederhdschr. d. 17. Jh. (bespr. v. K. Fischer) 194.
Blüthner 194.
Boas, F. 34.
Boccherini 320, 354, 356.
Bock, Kommerzienrat *277.*
Bocquet 303.
Bodenschatz 113, *408.*
Body, Albin *238, 242, 245.*
Böcklin 320.
Böddiker *39.*
Bödecker, Johann Henrich *406* f.
—, Philipp Friedrich 253 f.
Böhle, Jakob *105.*
Böhm (in Darmstadt) *104.*
—, Georg 140.
—, Joseph 233.
Böhme, Franz Magnus 219, 222, *49, 76, 501, 504, 506, 511, 515, 517, 521.*
Boehmer, G. L. *371.*
Boesset *59* f.
Boïeldieu 11, 13.
Boileau 190, *350.*
Bois-Reymond, Frau M. du *159* f.
Boisselot *263.*
Boissy, duc de *255.*
Bolte, Joh. *331.*
Bolte, Johannes *25, 27, 49, 51, 76, 414.*
Bondini 101 f.
Bonnard, Madeleine 303.
Bonnet, Organist 189.
Bonnet-Bourdelot *348, 353.*
Bonnetti *272.*
Bononcini, Giovanni 193, 292, *221, 233* f.
Boone, Pianist 264.
Bopp, A., Beitr. z. Gesch. der Stuttgarter Stiftsmusik (bespr. v. Abert) 253 f.
Bopp, Wilhelm 357.
Borchardt 11.
Borchers, Gustav, Ortsgruppenberichte Leipzig 114, 265.
Borchers, Gustav 304 c.
Borchers, Gustav 115, 133, 171 f. (Bericht über seine zwei Vorträge über Rutz' Typen) 248–50, 357.
Borchgrevinck, Berndt *393.*
—, Bonaventura *393* f.
—, Hinrich *393, 396.*

Borchgrevinck, Leonhard *393*.
—, Margaretha *394*.
—, Melchior 263, *393*.
Bording, Anders *68*.
van den **Borght**, Baryton 302.
Borgnet *243*.
Bornhardt 12.
van den **Borren**, Charles, Aufführungen alter Musik auf der Ausstellung belg. Kunst d. 17. Jh. 49 ff. Ortsgruppenberichte Brüssel 142. 264, 301 f. Chilesotti, L'Evoluzione nella Musica (Bespr.) 194 f. La Mus. ancienne à Bruxelles 318—321.
van den **Borren**, Charles, G. Dufay, Son importance hist. (bespr. v. J. W.[olf] 257.
van den **Borren**, Charles 76, 245, 277, 291.
Bosch, C., Geigerin 265.
—, L., Geigerin 265.
Boschot 267.
Bossert, G. 253.
Bossi, Enrico, Raccolta di composizioni di antichi autori italiani (bespr. v. Heuß) 30.
Bossi 77.
Boston meeting, I. M. G. 140.
Bottegari, Cosimo 312.
Botticelli, Pio, Sänger *280*.
Bouchardeau *363*.
Boucher, Maler *254*.
Boucherit, Geiger 190
Bouchor, Maurice 356.
de **Bouillon** *363*.
Boulestin, Marcel 304 e.
Boulestin, X. M. 291.
Bournonville 254.
de **Bousset** *366*.
Bouterwek *24*.
Bouvard 354, *366*.
Bouvet, Charles, Sammlung alter Musik (bespr. v. Heuß) 30.
Bow versus plucking 304 b.
Boyce's collection 74.
Brade, W. 191. *57*.
Bräuning, H. *105*.
Brahe, Peter 143. *506* f.
Brahms, Joh. 28, 77, 137, 187 f,. 292, 368 f., *466*, *468*.
Branberger, Johann 285.
Brant, Jobst von 97.
Brauer, Berthold *397*.
—, Hermann *397*.
Braun 122, 126 f.
Braunroth, Ferdinand 85.
Brehme, Christian *68*.
Breitkopf & Härtel. R. Wagner, Briefw. mit seinen Verlegern, Bd. 1: mit Br. & H. (bespr. v. Heuß) 328 f.
Bremen, Arnheim, Aus dem B. Musikleben im 17. Jh. *369—416*.
Bremers *252*.
Brenet, Michel. Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais (bespr. v. J. W.[olf] 254 f.
Brenet, Michel 53.
Brentano, Bettina 351.
Breßler-Gianoli, Opernsängerin 322.
Bret, Gustave 353.
Bretex, J. *328*.
Breuning 351.
de **Bricqueville** *253*, *256*, *259* f.
Bridge, F. 291.
Bridge, Frank 151.
—, Sir Frederick 59, 60, 316, 317.
Brinsmead *250*.
Broadwood *238*, *249*, *262*.
Broadwood and Sons 268 c.
Brockwedel, Dietrich *372*.
Brossard *585*.
Bruck, Arnold von 97.
Bruckner, Anton 77, 171, 293, 347.
Brüggemann, Johann *380*, *384*.
Brünings, Wilhelm 335
Brüssel. van den Borren, Les séances de Musique ancienne org. par la Section belge de la SIM, à l'exposition de l'art belge au XVII siècle 49 ff. Ders., La Mus. ancienne à B. 318—321.
Brumel 195.
Brun, Mme. *274*.
Brunelli 32.
Bruni, Antonio, Sänger *280*.
Bruns, Paul, Bariton oder Tenor? (bespr. v. Seydel) 194.
Buchhändler-Kataloge.
Bertling 62, 113.
Bote & Bock 113.
Breitkopf & Härtel 62, 113, 170, 258.
Ellis 62. 301.
Hiersemann 301.
R. Levi 170.
Liepmannssohn 62.
Lorentz 301.
Leuthner 301.
Reeves 62, 258, 301.
C. F. Schmidt 91.
Schoder 91.
Völcker 170.
Buchmayer, Rich., Landessektionsbericht Sachsen-Thüringen 92.
Buchmayer, Rich 93, 210, *94* f., *99*.
Buchner, Hans 358.
Bücherschau s. den besonderen Abschnitt am Schlusse dieses Verzeichnisses.
Bühnen-Spielplan, Deutscher (bespr. v. [Heuß]) 255.
Bülow, Hans von 184, 295, 329, *252*.
Bürger, August 12.
Buhle, Edward. Storck, Musik und Musiker in Karikatur und Satire (Bespr.) 138. Die Rokokolieder von R. Wustmann (Ausführl. Bespr.) 161—165. Kraus Sohn, Une pièce unique du musèe Kr. de Florence und The one-keyboarded Clavicytherium of The Kr. collection (Bespr.) 297. Goehlinger, Gesch. d. Klavichords (Bespr.) 298.
Buhle, Edward. Sperontes' Singende Muse hrsg. (bespr. v. Abert) 70 ff.

Buhle, Edward 114, 198.
Bulau, Joachim *404.*
Bull, John 51. 191, 278.
Bullamord, Tho. *583, 585.*
Bulletin français de la SIM. Sommaires VII (sept.) 53: Festschrift; Critique; La Chanson et le Café-Concert; St. Heller, Mémoirs inédits; Capellen, L'Exotisme et la Musique de l'avenir; Brenet, L'origine du Crescendo; Ritter, La VIIIe symphonie de Gustave Mahler. VIII 76: Daubresse, La Gymnastique rythmique; Lliurat, Quelques erreurs sur Cabezon; Heller, mémoirs inédits (Suite); Barrère, La jeune Ecole italienne; L'Actualité musicale. IX 110: Dwelshauvers, Un Document sur la musique belge; Griveau, Impressions music. de Jeunesse; Versepuy, La Bourrée d'Auvergne. I (janv. 1911) 133: Teneo, Souvenirs de famille de H. Berton; Ecorcheville, Le problème des Ornements dans la mus.; Menchaca, La notation music.; Lyr, Musiciens Belges (H. Daneau); Stiévenard. Causerie sur le Chef d'Orchestre. II 165: Péladan, Léonard de Vinci Musicien; La Laurencie, Rameau et ses descendants; Le Concert Classique Oriental. III 190: Ray, Boileau et Sylvie; Fournier et Laurens, Geste facial et geste laryngé; Teneo, Souvenirs de famille de H. M. Berton (Suite); E(corcheville), Erik Satie. IV 245: Legrand-Chabrier, En Hommage à Emm. Chabrier; Machabey, Cadences et Tonalités; Greilsamer, Les précurseurs du violon. V 291: Ecorcheville, Lully gentilhomme et sa descendance; Poirée, La Musique et le Geste; Mutin. Alexandre Guilmant; Boulestin, Une enquête sur l'Opéra en Angleterre. VI 322: Ecorcheville, Lully gentilhomme et sa descendance; Machabey, La Fugue; Berton, Souvenirs (fin); Tideböhl, En tournée sur le Volga. VII 357: Balakireff, Lettres inédites; Closson, Notes sur l'onomatopée; Ecorcheville, Lully gentilhomme et sa descendance; Ecorcheville, Compte rendu du IVe congrès de la Soc. Internat. à Londres.
Bulthaupt, Heinrich 105.
Bumpus see Histories.
Bunsen, Karl von *269.*
Buquet, P. (Suite f. 2 Flöten neu hrsg.) 30.
de **Burbure,** *235, 250.*
Burckhardt, Louis La Roche 340.
Burdach, Konrad *498.*
Burger, L. 112.
Burgess's forecast of organ-building 79.
Burnacini, Lodovico *222—233.*
Burney 203, *15.*
Burrian 288.
Bus, François du *221.*
Busch, Stadtbibliothekar *414.*
—, Wilhelm *26.*
Busoni, Ferruccio 355.
Bussler 367.
Buti *14* ff.
Buxtehude, Dietrich 140, 167, 353, 368.
Bye-laws of I.M.G., 32 b, 272.
Byrd, William 27, 51, 191, 278.

C. H. *81.*
Cabezon, Antonio de 76.
Cacasenno see Ciampi.
Caccini, Giulio 92, 202, *21, 39, 42.*
Caesar, Philipp *384.*
Caillaba 32.
Caix d'Hervelois 356.
Caldara 92 f.
Calderon *290.*
Callcott 277.
Callies, E. 323.
Calmus, Georgy 159 f. (Zur Subskription) 332.
Calvocoressi, Michel 211, 339, 340.
Calvocoressi, Michel 277, 321, 357.
Cambefort *15, 584.*
Cambert *565* f.
Cametti, A. 5, 250.
Camphuysen *54.*
Cannabich, Christian 12, 172, 191.
Capellen, Georges 53.
Capet, Lucien, Geiger 319.
Capitaine, Ulysse *238.*
Caponsacchi-Jeisler, Cellistin 355.
Capricornus 253.
Caravaggio, Lupi di 303.
Caractacus, Article by O. G. Sonneck *297.* Extant supposed score of Arne's music to Mason's »Caractacus« (1775) is not so, but a later setting, probably by some organist — Argument from water-mark (1794), etc.
Carillo, Julian 339.
Carissimi 79, 192, 203, 302, *13, 15, 257.*
Carletto *588.*
Carner, Georg *11.*
Carpay, Henri 51.
Carretto, Fabritio del 192.
Carstens, C. Er. *412.*
Cart, William 322.
Carter, Vivian 291.
Carulli 250.
Caruso *568.*
— Enrico 335.
Casals, Pablo 189, 354 f.
Casella, Pianist 189 f.
Cassel, J. P. *374, 391.*
Castellan, Andrea, Sänger *289.*
Castrucci, Pietro 193.
Cathedral music 73.
Cats, Jacob *33* f., *67.*
Cavaliere, Em. del 301 f.
Cavalli, 251, 285. *13, 579, 582.*
Cavazzi, Luigi *16.*

CCC organs 79.
Celtis, Konrad 98.
Certon, Pierre 254.
Cesari, Gaetano 111.
Cesti 51, 89, 92, *565* ff., *579.*
Chabrier, Emmanuel 245.
Chaigneau 355.
Chairmen of London Congress 274.
Chamber-music prizes 152.
Chamberlain, H. St. 80 f.
Chambonnières 50.
Chancy *578.*
Chantavoine, Jean 277, *317, 319.*
Chants des paysans de la Grande Russie 27 f.
Chappell *50.*
Charpentier, M. A. 254, 301.
Chaumont, Geiger 319.
Chauvet 250.
Cherinus Comes Ceratinus *400.*
Cherubini 11 ff., 111, 142, 251, 255, 292, 367.
Cheruel *16.*
Chest of viols 149.
Chest-voice 304 b.
Chevillard, Camille 190.
Chezy, Helmine von 142 f., 251.
Chiaffitelli, Geiger 355.
Chilesotti, Oskar, L'Evoluzione nella Musica (bespr. v. van den Borren) 194 f.
Chilesotti, Oskar *58, 505, 507, 520.*
Chimay, prince de *255.*
CHINA: Fischer, Erich, Beitr. z. Erforschung d. chin. Musik *153,* 1. Literaturübers. *153.* 2. Untersuch. an d. Hand v. phonograph. Material *159.* 3. Notenbeisp. *183.*
Chiquelier *237.*
Chledowski 297.
Chomel 357.
Chopin 55, 85, 113, 292, *456, 501* f., *517, 521, 523.*
— a note on. Article by Edwin Evans, jun 237. A sketch appreciation.
Choral. Wustmann, Wann kam d. Gemeindechoral in die Passionsmusik 15—18.
Chouquet, G. *237, 254, 260, 263, 266* f.
Christenius, Johann *506* f.
Christian IV. v. Dänemark *20* f., *36, 409.*
— V. v. Dänemark *20* f.
Χριστὸς πάσχων 41.
Chrysander 78, 129 f., 132, 137, 169 f., *467.*
Church architecture and music 337.
Chybiński, A. 55, 358.
Ciampi's »Bertoldo«. Article by O. G. Sonneck *525.*
Analysis of different versions, etc., illustrating growth of the pasticcio-method.
Ciconia 358.
Cimarosa 3, 111, 292.
Cimello, Gio. Ant. 313.
Ciodek, Stanislaus 358.
Clapmeyer, Kantor *390.*
—, Orgelbauer *410.*
Clarinet, history 336a.
Clarke, Sir Ernest 280, 340.
Claude de Sermisy 254.
Claudin 220.
Clausen, Bernhard *399.*
Clefs and pitch 59.
Clemens non papa 219.
Clément-Larousse 3, 261 f.
Clementi 13.
Clérambault 50, 353.
Clodius 194, *59, 64, 71.*
Closson, Ernest, Loeillet, Sonates . . . harmonisées par Al. Béon (Bespr.) 330. Pascal Taskin *234—267.* Dazu Sachs, Zur Frage des Clavecin à peau de Buffle *589.*
Closson, Ernest, Vingt Noëls anciens (bespr. v. Heuß) 61.
Closson, Ernest 49 f., 247, 321, 357.
Clüver, Burchard *375.*
Cobbett, Walter Willson 151, 280, 340.
Coccia, Carlo *139, 270.*
Cochereau *366.*
Colbran-Rossini, Isabella 292.
Coldstream-Guards 276.
Colletti, Filippo, Sänger *289.*
Committee of London Congress 268 b.
Composition-teaching in England 153.
Congress; see Basel, Berlin, London, Rome, Vienna.
Conincke, H. 250.
Conradi 344.
Conservatorium of Prague 336 b.
Constanzi, B. G. 5.
Constitutional precedents 32 c.
Contents of monthly Journal to Sept. 1910, principal 62 b.
Convent-plays 40.
Cooke 277.
Corbett-Smith, A. 211.
Corelli 51, 233, 248, 319, 354.
Corfinius, Joh. *590.*
Corkine, William *21* f.
Corneille, Pierre 293.
—, Thomas 293.
Cornelius, Peter 28, 114, 296, 324.
Cornet, Pieter 49 f.
Coronation, see English Coronation.
—, English, rite and music. Article by Ch. Maclean 315.
Historical as to both — Account of coronation of George V — Analysis of music.
Corpus scriptorum medii aevi 94 c, 268 c, 338.
Corregio, Flötist 143.
Corsi, Giuseppe, detto Celano 328.
—, H. 77.
Cortner 25, 246.
Cortot, Pianist 319, 355.
Cosselli, Baß *275* f.
Costeley 355 f.
Couchet, Jean *251, 255* f.
Couperin 354. *363.*

Couperin, Elisabeth-Antoinette geb. Blanchet *239, 247.*
—, François (Postorale neu hrsg.) 30, 50, 60, 191, 303, 330, 356, *239.*
—, Louis (3 Fantaisies und 2 Symphonies neu hrsg.) 30, 320.
—, Louis-Armand (Sonate pour Clav. avec Viol. neu hrsg.) 30, *239, 251.*
Courtois 220.
Courvoisier 236.
Coussemaker 13, *476.*
Cousser s. **Kusser.**
Cowen 278.
Crailsheim, Frl. v. *77.*
Cretin 254.
Cristofori *262.*
Croce, Giulio Cesare 170, *333.*
Cron, Jacob v. *3.*
Crusenstolpe *96, 514.*
Cucuel, Georges, La question des clarinettes ans l'instrumentation du 18 siècle 280—284.
Cucuel regarding clarinet history 336a.
Cummings, W. H. 210, 277, 280.
Cupeda, Donato *222, 230* ff.
Curth, Johann *211.*
Curzon, Henri de, Meyerbeer (bespr. v. P[rod'homme]) 135.
Curzon, Henri de *248.*
Cuvier 118.
Cybot, Noel 254.
Czerwinski 213.

Dabedeilhe, Adele, Sängerin *276.*
Dach, Simon, 100, *34, 79.*
DÄNEMARK, Bericht üb. d. Landessekt. 340.
Daffner, Hugo, Musikwissenschaft und Universität (bespr. v. Justus) 80.
Daffner, Hugo 361f.
Dahlberg, Graf Erich *414.*
Daisenberger, Joseph Alois 45.
Dalberg, Karl von 143.
Dalgart 11.
Damauri, Mlle 190.
Damrosch, Frank 141.
Dancla 30.
Dandrieu 354, *365.*
Dannreuther, Edward 166.
Daquin s. **d'Aquin.**
Darcis, Lambert *242.*
Darcours, Comte *578.*
Darwin 120, 126, 173, *419.*
Daubresse, M. 76.
Dauriac, Lionel, Le Musicien-Poète R. Wagner (bespr. v. Moos) 80ff.
Dauvergne 319.
Davaux 282.
Davey, Henry 340; see Histories.
David, Johann *409.*
Davies, Walford 316.
Davisson, Geiger 266.
Deacon, H. C. 304b.
Debroux, Joseph, Geiger 354, *236.*
Debussy, Setaccioli, Debussy è un innovatore? (bespr. v. Spiro) 29, 344.
Dechevrens, A. *157, 175.*
Decsey, Ernst 138.
Dedekind, Constantin *39, 80.*
Deditius 118.
Dedler, Rochus 47.
Degner, E. W. 138.
Dehmel, Richard 343.
Dehn, Maria Margareta *212.*
—, Michael *207, 209*f., *212.*
Deinhardstein 86.
Deleau, Gérard *238, 240*f.
Delegates to London Congress 268a, 339, 340.
Delgouffre, Ch. 142, 264.
Delius, Lorenz *396.*
Delmotte, H. *328.*
Delneuville-Tidens *246.*
Delune, Jeanne, Cellistin 319.
Demacque, Jean *14.*
Demantius, Christoph 248, *506*ff.
Demarville *256.*
Demuth, Leopold, Bariton 255.
Denayer, F., Geiger 355.
Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 26/27: J. G. Walther, Gesamm. Werke f. Orgel, hrsg. v. M. Seiffert (bespr. v. Roth) 139.
Bd. 42: Ernst Bach und Val. Herbing, hrsg. v. Kretzschmar 169. Bd. 40: Hammerschmidt, hrsg. v. Leichtentritt 301.
— Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Jahrg. XI, Bd. 1: H. L. Haßler, T. 3, hrsg. v. Schwartz 170.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jg. XVII: Fux, Costanza e Fortezza, hrsg. v. Wellesz (bespr. v. Heuß) 89. Jg. XVIII, Bd. 2: Österr. Lautenmusik, hrsg. v. Koczirz 203.
DENMARK, historical report from National Section 340.
Denner 281.
Dent, Ed. J. 210, 340; see Amfiparnaso, Ensembles.
Dent, Edward J. (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 170, 277, 280, 291, *14, 579.*
Dering works (Maclean) 59, 278.
Deru, Geiger 319.
Descoteaux, Flötist *361.*
Desforges, Dichter 274.
Desoffer, Claudio *222, 232.*
Despau, L. *245*f.
Desportes, Emile *348.*
Desrat 220.
Dessof, Albert, Ortsgruppenberichte Frankfurt a. M. 142f., 171.
Dessoff, Albert 142.
Destappen, Crispinus 254.
Destinn, Emmi 335.
Destouches 319, 356.
Dethier, Laurent-François *245*f.

Deutinger, Provost M. 45.
Development in musical form 153.
Deréria, G. *158.*
Dick, Frl. 52.
Diekmann *412.*
Diemer, Pianist 189, 354, *254.*
Diepenbrock, A. 247.
Dießner, Christoph s. Düsener *394* ff.
Dietrich, Ratsposaunist *373.*
Dietrick, baron de *263.*
Diettrich, Prof. 172.
Dietz 25, 247.
Dieu, Antoine *347.*
Dieulafoy, Marcel *317, 319.*
Dingelstedt, Jenny, geb. Lutzer *279.*
Dinger 246.
Diomedes *503, 506* f.
Directory of I. M. G. 32 c, 63; two-year report 269.
Disineer, Gerhard *396, 584.*
Disius, Henning *2.*
Ditfurth *76.*
Dittersdorf 11 f., 136, 354.
Dlabacz *590.*
D'Laine *251.*
Długorai, Adalbert 55.
Docen *477.*
Dörffel 159.
Dokkum, Cornelius 264.
Dolmetsch, Arnold 94.
—, Helene 278.
Donizetti 292, *269* ff., *276, 279, 291.*
Donzelli, Tenor *268, 289.*
Doret, Gustave 322.
Dorothea Sophia, Äbtissin *389.*
Dorp, Sängerin 264.
Double organ *215.*
Doucieux, George 226.
Douglas, C. W., on form in plain-song 141.
Dowland, John 191 (als Quelle für Voigtländer) *50—59, 60, 506.*
—, Robert *503.*
Dozen, Eberhard *397.*
Draber, H. W. 361.
Dräseke, Felix 302, 367.
Draghi, Antonio *221, 223—232.*
Drescher 24.
Drobisch, J. W. 158.
Drötleijn, Johann *4* f.
Droysen 95 f.
Dubois, Théodore 264.
— -Reymond, E. 232.
Dubourg, Matthew *109.*
Dubousset *368.*
Du Breyl, Tänzerin *324.*
Düben, Anders *97* f.
—, Emerentia *97.*
—, Gustav d. ä. *94* ff., *98, 584.*
—, Gustav d. j. *96* ff.
Düsener, Christopher *394* ff.
Dufay, Guillaume, van den Borren, G. D. Son importance hist. (bespr. v. J. W.[olf]) 257, 263.
Duflitz (Dufly) *239.*
Duisberg, J. v. *46.*
Dulichius, Philipp 191.
Dumanoir, Guillaume *584.*
Dumont, Henry 49 f., 301 f., 330.
—, Nicolas *251, 255.*
Du Moulin, Mme 357.
Duni 223, 319.
Dunneber, Gotfried *372.*
Duntze, J. H. *369, 373, 376, 390.*
Dupin, Gilberte 109.
—, Paul de Rudder, Une »Personnalité« de la Mus. contemp. P. D. 108 f.
Dupuis, Sylvain 319.
Durandus 254.
Durant, Félicien 212, 319 f.
Durante 79, 199, 299 f., 355, *21, 42.*
Du Tertre, Estienne *567.*
Du Val, Tänzer, *324.*
Van Duyse, Fl. 50, 264, *58.*
Dvořak 336 b.
Dvořak, Anton (am Prager Konservat. 286 f.
Dwelshauvers 50, 54, 108, 110, 186, 318, 321, *230.*

E. M. H. Chants des paysans de la Grande Russie recueillis par Eugénie Lineff. (Bespr.) 27 f.
Eberhard Ludwig v. Württemberg *103.*
Eckard, Johann *2* f., *87.*
Eckel 265.
Ecorcheville, Jules 210, 304 c, 339, 340; catalogue in Bibliothèque Nationale.
Ecorchevile, J. 133, 266 f., 277, 291, 293, 303, 322,1 356 f., *515, 567, 580, 584.*
Egel, H. W. Ortsgruppenberichte Mannheim 172, 265 f., 303.
Egel, H. W. 291.
Egenolff 97.
Ehmck, R. *371* ff.
Eichborn, Hermann 283.
Eichinger 204.
Eichner, Ernst 191, 303.
Einstein, Alfred, Hiltebrandt, Preußen u. d. röm. Kurie Bd. 1 (Bespr.) 199. H. L. Haßler Werke T. 3, hrsg. v. Schwartz (Ausf. Bespr.) 309—315. Klauwell, Gesch. d. Programmusik (Bespr.) 325. Volkmann, Astorga Bd. 1 (Bespr.) 327 f.
Einstein, Alfred 32.
Eitner, Robert 144, 200, 213, 218 f., 252, 265, 330, 337, *11, 18, 23, 87, 99, 101, 222. 228* ff. *232* ff., *369, 384, 388* f., *393* f., *396, 402, 404* f., *408, 477, 503, 515, 579, 584, 586, 590* ff.
Eitel, Peter *6.*
Eitzen, Johannes *386, 403, 406.*
—, Samuel *403.*
Elected officers of London Congress 340.
Elers, Hermann *404.*
Elgar, symphony 276; recessional 316; offertory 317.

Elgar, Edward 278.
Elisabeth, Kaiserin v. Österreich 295.
—, Königin von Preußen *293*.
—, Prinzessin v. d. Pfalz 204.
Elizza, Elise, Sopran 255.
Ellis, A. J. *156*.
Elman, Mischa 319.
ELSASS. Hirzel, Ein elsäss. Reisebericht aus d. 2. Hälfte d. 17. Jahrh. 154—158.
Emanuel IV. von Sardinien *256*.
Emmanuel, Maurice *317*, *319*.
Engel, E. *250*, *254*.
Engelhart, Domkapellm. 1.
Engelke, Bernhard s. Pirro 138.
Engelke, Bernhard 111, 265.
English music-history, see Histories, also Bumpus, Davey, Maitland, Nagel, Walker; coronation, see Coronation; cathedral music 73; committee of IMG. 272; opera 304 c; suite-composers (Arnheim) 360.
Ennicelius, Tobias *590* f.
Ensembles and finales in XVIII. cent. Italian opera. Article by Ed. J. Dent *112*. Cf. Samm. XI, *543*. This similar about Logroscino and successors.
ἐπεισόδιον 152.
Epstein, Julius 285.
Erard, maison *254*, *263*.
—, Sébastien *241*, *249*, *252*, *254* f., *259*, *263*, *265* ff.
Erbach, Christian *88*.
Ergo, Em. Gedanken über d. Musikunterricht 180—188.
Ergo, Emile 211.
Erk, Ludwig 143, 219, 222.
Erl, Josef, Sänger *291* f.
Ermisch, Sektionsbericht Sachsen-Thür. 92.
Ermisch 93, 114.
Ernst August v. Calenberg *590*.
Ernst Günther v. Schleswig-Holstein *590* f.
Ernst Ludwig v. Hessen *102*.
ESCHENLOHE 42.
Eskimos s. Grönland.
Espinoza, Cellist 356.
Este, Michael 27.
Esterhazy, Prince 32 d, 273.
Estrée, Jean d' 213.
Ethnographie, musikalische. Thalbitzer u. Thuren, Musik aus Ostgrönland 33. Hornbostel, U.S.A. National Music 64. E. Fischer, Beitr. zur Erforschung der chinesischen Musik *153*.
Etienne, Dichter *274*.
Etika the Guelph 43.
Etlin, Pianist 354.
Ettal, see Oberammergau.
Ettmüller 196.
Eugenie, Kaiserin *260*.
Evans, see Chopin.
Evans 277.
Evenopoel, Edmond 318.
Exhibitions 305.
Expert, Henry 57, 321, 356, *348*, *353*, *358*, *367*.
van **Eyck** 320.
van **Eyken**, Heinrich 99.

Fabrici, Natale *275*.
Fabricius Petrus 222, *58*, *506* f.
Falchi, Stan. 250 f.
Falckenberg, Richard 340.
Falconieri 51, 355.
Fall, Leo 255.
Falsetto, the term 304 b.
Fancies or phantasies 149.
Farnaby, Gilles 27, 355.
—, R. 191, 278.
Farwell, Arthur 64.
Fasch, Joh. Friedrich 248, *589*.
Faßmann, David *514*.
Fattbuur, Henricus 143.
Fauré, G. 354, 368.
Favart 222—226, s. Ciampi.
—, Mme 159 f., 223, 225.
Fede 254.
Fedeli, Vito, Bericht über d. Pergolesifeier in Jesi 56. Musikleben in Rom 110 f., 193. Ankündigung des Internat. Mus.-Kongr. in Rom 250 f. Bericht über eine Aufführg. d. Matthäus-Passion in Mailand 292. Nachruf für Ipp. Valetta 293. Über Musikleben in Turin 362 f. Un' Opera sconosciuta di Pergolesi? *139—150*.
Fedeli, Vito 212, 339, 340.
Fedeli, Vito 277.
Fehrmann, Frl. 93.
Feinmann, Pianistin 266.
Felber, Erwin 211.
Felber, Erwin (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 173 f.
Feldigl, Ferdinand 48.
Fenaroli 292.
Feo 199.
Feoli, Rafaele, Dichter *275*.
Ferdinand III., Kaiser 75, *71*.
Ferlotti, Raffaele, Sänger *285*, *287*.
Ferrabosco, Alfr. 191.
Ferrein 239.
Ferrère-Jullien, Mr. et Mlle. 356.
Ferretti, Jacopo, Dichter *269* f.
Festival; see Congress, Munich.
Fétis 109, 199, 330, 367, *139*, *236* f., *239*, *247*.
Fibich, Zdenko 286.
Fierens-Gevaert 321.
Filtz, A. 191, 247.
Finales; see Ensembles.
Finance of London Congress 268 c.
Finck, Heinrich 97.
Finckelthaus, Gottfried *35*, *80* f.
Fink, G. W. *157*.
FINLAND, introduction of orchestral music into (Andersson) 359; violinists in Swedish population (ditto) 359.

FINNLAND, Launis, Über Art, Entstehung und Verbreitg. d. estnisch-finn. Runenmelodien (bespr. v. Hohenemser) 256 f.
Finno, Jakob 143.
Fiocco 355.
Fiorino, Gasparo 192.
Fischbach 109.
Fischenich 336.
Fischer, Sänger *293*.
Fischer, Erich, Beitr. z. Erforschung d. chinesischen Musik *153—206* (Inhaltsangabe s. unter China).
Fischer, Eugen, Neue Gesangschule mit prakt. Beisp. auf d. Grammophon. Theoret. Teil (bespr. v. Seydel) 255.
Fischer, G. *404* f., *590* (nicht H.).
—, Jakob 357.
—, Johann *10*.
—, Joh. Kasp. Ferd. 291, *102*, *566*, *578*, *585*.
Fischer, Kurt, Blümml, 2 Leipziger Liederhandschr. d. 17. Jh. (Bespr.) 194. Gabriel Voigtländer *17—93* (Inhaltsangabe s. bei Voigtländer).
Fischer, L. H. *59*.
—, Ludwig 240.
Fischetti, Dom. 5.
Fischhof 263.
Fista, Constanzo 195.
Fitzwilliam virginal book *213*.
Fleischer, Oskar 24, 245, *261*.
Fleming, Paul *35*, *81*, *93*.
Flesch, Karl 52. 354.
Fletcher, John 191.
Fleury, Louis 356.
—-Monchablon, Mme., Pianistin 356.
Flieger 281.
Flocken, Anna, geb. Mening *391*.
—, Gerhard *390* f.
—, Heinrich *391*.
Flood, W. H. Grattan 212; see Geminiani.
Floresco, Sänger 356.
Florimo 199.
Florius *88*.
Flotow, Friedrich v. 240.
Förster *589* f.
—, Josef 287.
—-Lauterer, Berta 288.
Folckner, Samuel *3*.
Fonta, Laure 213.
Fontenelle 293, *351*.
Forkel 71.
Form in English music, a new. Article by Ch. Maclean 149.
Historical as to viol music and "Fancies" — Cobbett's prizes for modern chamber-music somewhat in last-named form — Results.
— principles, the 4 great (Maclean) 152.
Formé 254.
Formes, Sänger *292*.
Formschneyder 97.
Forsius, Siegfried Aronus 143.
Forst, Grete, Sopran 255.
Forster, Georg 97, 204.
Fortlage 14.
Foster, Muriel 278.
Fouqué 196.
Fourier 244, 333.
Fournier, R., Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag 144, 190.
Framery *263*.
FRANCE, National Section of Southern 94 b.
Francesco da Milano 303.
de **Francine**, Mme 357.
Francisque 50, 191.
Franck, César 142, *236*.
—, Joh. Wolfgang 70.
—, Melchior 165, 248, *48* f., *88*.
Francke, Kapellmeister *413*.
Franck(e), Johann *73*.
Francoeur 320, 354.
Francus, Theodorus 326.
Franék, S. 112.
Frank, Paul s. Tonkünstlerlexikon 85.
FRANKREICH, De Rudder, Paul Dupin 108 f. Oppel, Einige Feststell. zu den französ. Tänzen d. 16. Jh. 213—222.
Franz, Robert 28, 168, 324.
Fraußdorffer, Martin 75.
Frederici *259*, *265*.
FREISING founded by Wilfrid 42.
Frere, W. H. 210, 277, 340.
Fréron *367*.
Frescobaldi (4 Stücke neu hrsg.) 30, 51 192, 355, 368, *567*.
Frese (Friese), Heinrich *591* f.
Freudenberg-Hirsch, Frau R. *260*.
Freye, Wesselius *400*.
Frezzolini, Erminia, Sängerin *284* f., *288* f.
Friderici, Daniel *88*.
Friderici, Frl. 143.
Friedländer, on editing musical works 141, 211, 340.
—, Max, Aufsatz in Peters Jahrb. 1909 (bespr. v. H[euß] 365 f.
Friedländer, Max 10, 24, 159, 222 f., 245, 277, 291, 335, *24*, *99*.
Friedrich, Erzbischof v. Bremen *375*.
Friedrich v. d. Pfalz 204.
— III. 204.
— V. 204.
Friedrich II., d. Gr. 165, 223, 369, *450*.
Friedrich Wilhelm, der große Kurfürst *406* f.
—, Herzog zu Sachsen *504*.
Fries, Albert, Aus meiner stilist. Studienmappe: 2. Richard Wagner's Stil (bespr. v. Witkowski) 195f.
Frimmel, Theodor. Schubert u. Beethoven 193.
Friskin, James 153.
Fritzsch, J. G. A. 71.
Froberger 50, *71*, *567*.
Füllsack, Zacharias *383*.
Fugère, Sänger 356.

Fugger, Christof 315.
Fuhrmann, Ignaz 340.
Fuller Maitland 277 f., 280, 291.
Funccius, Friedrich *590.*
Furetière *348.*
Furtter, Georg *2, 8—10.*
Fux, Joseph, Costanza e Fortezza hrsg. v. Wellesz (bespr. v. Heuß) 89 ff., 327.
Fyner, Conrad 326.

G. D. *584.*
G . . . ken, A. 297.
Gabler 11 f.
Gabriel, Dirigent 356.
Gabrieli, A. u. G. 192.
—, Andrea 310.
—, Giovanni 54, 253.
Gaertner, Christian *23.*
Gagliano, Marco da *358.*
Galieo 303.
Gallay *236, 247, 253* ff.
Galli, Francesco *222, 234.*
Gallot d'Angers *511, 515, 521.*
Galpin, F. W. 212, 277, 293, 340, *235.*
Galuppi 3, 5, 195, *113* ff.
Galve, Dietrich von *375.*
Gandillot, Maurice 211.
Garcia, Manuel 203, 239, 304 a.
GARMISCH = Germers-gau 42.
Gasco, Alberto 76.
Gastoldi *39.*
Gaudard, Oboist 356.
Gautier le Vieux 165, 303.
—, Judith *157.*
Gaveaux 142.
Gay (zur Subskription) 332
Gebauer, Michael Jos. 13.
Gédalge, Harmonielehre (bespr. v. Bauer) 367 f.
Gehema, Virginia Renata v. *70, 509, 514* f., *519* f.
Geist, Christian *95, 99.*
Gellern, Berndt von *3.*
Geminiani 354, in England and Ireland. Article by W. H. Grattan Flood *108.* Historical account based on records.
General Meeting of I.M.G. members 145, 269.
Gennrich 245.
Gensreff *207* f., *209* f.
Georg Friedrich v. Ansbach, Oppel, Beitr. z. Gesch. d. Ansbacher-Königsberger Hofkapelle unter Riccius *1—12.*
George V; see Coronation.
George, Stefan 346.
Gerber, Ludwig 156, *18, 101, 265, 404, 590* f.
Gerbicht, Adam *11.*
—, Constantin *11.*
Germaine, Mlle, Sängerin 355.
German 291.
Gerold, Th. 142.
Geronimi *258.*
Gerson, (Johannes) 254.
Gerstenberg, Dichter *467.*
Gerstenbergk 353.
Gervais 32.
Gervaise, Claude *567.*
Gervinus 132, *24, 74, 83.*
Gesang s. a. Stimmkunde. Lepanto, Sprech- u. Gesangunterricht (bespr. v. Seydel) 197. Eug. Fischer, Neue G.-schule (von dems.) 255. Rutz, Sprache, Gesang u. Körperhaltung (von dems.) 257.
Geschmeidel, Johann Adam *411.*
Gesius, Gotofried *590.*
Gestritius 143.
Gesualdo, Carlo 328, 342.
Geuthner *317.*
Gevaert 318 ff.
Gey, Sängerin *293.*
Geyer, Wagner as Richard 370.
Ghebart, Giuseppe, Dirigent *280, 284.*
Giaccone *274.*
Gibbons, Orlando 27. 51, 278.
Gibbons and Dering 60.
Gibelius, Otto *396.*
Gille 159.
—, Viktor 355.
Gilman, B. C. *155* f.
Giordani 193, 356.
Gläser, Enoch *39.*
Glasenapp 295.
Gleißberg, A., Oboist 265.
Glöckner, Ernst, Studien z. romantischen Psychologie d. Musik, besond. m. Rücks. auf E. T. A. Hoffmann (bespr. v. H.[euß]) 196.
Gluck, 5. Ziele der Gluck-Gesellschaft 56, 57, 83 f., 95, 111, 130, 133, 189 f., 192. Liebeskind, Ergänzungen u. Nachträge zu Wotquenne's Themat. Verzeichn. (kurz bespr.) 198 f., 200 f., 223, 248, 292 Auff. in Brüssel 318 ff. A. Nef, G.'s »Orpheus« in Mézières 321 f., 323, 355 f., 369, *257, 263.*
Gmelch, Joseph, Die Viertelstufen im Meßtonale von Montpellier (bespr. v. J. W.[olf]) 255 f.
Gobert 254.
Godefroy 262.
Godfrey, Dan. 268 c.
Goedeke, Karl *18, 24, 32, 69, 74, 83, 400.*
Goehlinger, Franz August, Geschichte des Klavichords. Diss. Basel (bespr. v. Buhle) 298.
Göring, Johann Christoph *35* f., *41.* (Besprechung seiner Lieder) *74—76, 80.*
Görner *590.*
—, Joh. Valentin 265.
Goethe 86, 100, 196, 266, 21, 368, *105.*
Götze, Marie, Opernsängerin 334.
Goffart *238.*
Goldberg, Joh. Theoph. 290.
Goldoni *290.*

Goldschmidt, Hugo, Ulrich. Grundsätze der Stimmbildung 1474—1640 (Bespr.) 202f.
Goldschmidt, Hugo 210, 366, *578.*
—, (Otto?) 285.
Golther, Wolfgang 83, 247.
Gombert 195.
Gordigiani 354.
Gossec 281ff., *238.*
Gotfried, Erzbisch. v. Bremen *372.*
Gotter 11.
Gottfried von Straßburg *498.*
Gottsched 86, 114.
Governing Body of I.M.G., constitution of 32b.
Gozzi *290, 292.*
Grabu, Louis *585.*
Grädener, Karl 96, 368.
Graf, Max 357.
Grail, the 43.
Gramostini-Saetti, Teresa, Sängerin *285.*
les Grandjean *236.*
Granier, Archivrat *370.*
Grassineau *566.*
Graun 265, *590.*
Graupner, Christoph *99*f., *102*f., *105*ff.
— 's Frau *100.*
Gravius, Joh. Hieronymus *415*f.
Grazioli 355.
Greco 199.
Greef, Arthur de, Pianist 319.
Greflinger, Georg *24, 35*f., *46* (Besprechung seiner Lieder) *69—74, 75, 77, 80*f., *85, 93.*
Grégoir *237.*
Greilsamer, Lucien, L'Hygiène du Violon, de l'Alto et du Vc (bespr. v. de la Laurencie) 196f.
Greilsamer, Lucien 245, 266.
Greiner 13.
Greiter 97.
Grelle, Wilhelm *403.*
Grétry 13, 83, 189, 191, 292, 319, 330, *236, 242, 249.*
Gretschel 194.
Greuze, J. B. (Mozartbild) 56f.
Grevensborg, Jürgen d. ä. *393.*
—, Jürgen d. j. *393.*
Grieg, Edward 65.
Griffith, Frl. 143.
Grigny *578.*
Grimm, Jak. u. Wilh. 87, 96.
Griveau, Maurice 110, 211.
Gröber, Gustav *318, 322*f.
Gröning, Martin *374.*
GRÖNLAND, W. Thalbitzer u. Hj. Thuren, Musik aus Ostgrönland. Eskimoische Phonogramme 33—40.
Gröer, Josef 115.
Grondberg, Tänzer *324.*
Groos, Karl 126.
Grove 136, 328, 330, *15, 235, 237, 250, 256, 260, 266, 501.*
Gruber, Joh. Daniel *100.*
Grünewald, Andreas *100.*
—, Georg *100.*
—, Gottfried, Nagel, G. Gr. *99—107.* (Kinder Gr.'s: Joh. Andreas, Joh. Gottfried, Joh. Maria, August Friedrich, Georg Wilhelm, Joh. Philipp, Joh. Georg Daniel, Maria Hedwig, Sophie Elise, Erasmus) *100* u. *104.*
—, Joh. Andreas (mit Frau Sib. Cath. u. Sohn Jakob) *104*f.
—, Joh. Philipp (mit Frau Elisab. Frieder. Dorothea u. d. Söhnen Ferdinand u. G. Fr. Christian) *105.*
—, Johanna Rosina *100.*
Grünschneider, Wolf *11.*
Gualteri, Giulio *222, 227.*
Guarini 310, *349.*
Günther, Christian 70, 164.
de la Guerre, Marin 254.
Guessard, F. *329.*
Güttler, Hermann 212.
Guglielmi 3, 193.
Guglielmo, Pasquale *274.*
Gui, Vittorio 76.
Guicciardi, Giulietta 352.
Guido oder Wido (= Guido v. Arezzo?) *371.*
Guignon 113.
Guilmant, Alexandre 190. (Kurzer Nachruf v. J. G. P.[rod'homme]) 250, 353.
Gumbrecht, Caspar Arnold *412, 590.*
—, N. *590.*
Gumpeltzhaimer 134.
Gumpenhuber, Tobia *222, 233*f.
Gumprecht, Johann Georg *590.*
Gundling 286.
Gurney 173.
Gusinde, R. *477.*
Gustaf IV. Adolf 303.
Guttmann, Alfred (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 333ff.
Gutzmann 244, 263 (dazu Berichtigung) 303.
Gyrowetz 11ff.

H. M. L. *517.*
Haas, R., 50 Jahre Wiener Philharmoniker (Bespr.) 196.
Haberl, Franz Xaver 1 ff., 26. *567.*
Haböck, Franz 357.
Hach, Eduard *19.*
HADOW, W. H. 212, 340.
Häcker, V. 118, 126 ff.
Händel, Georg Friedrich 31, 50, 53, 57, 60, 77. Aufführung d. Belsazar bearb. v. Straube 78, 83 f., 86, 90 Heuß, Jephtha in der Bearb. v. H. Stephani 129—132, 159, 163. Messias hrsg. v. Volbach (bespr. v. Heuß) 169 f., 183 f., 185, 187, 189 f., 191, 203, 205, 251, 261, 278, 281, 283, 289, 292, 303, (Auff. in Brüssel) 318 ff., 324, (Auff. in Paris) 353 u. 355 f., 367, *98, 102, 267, 516, 565, 585, 590.*
Hagen, A. E. *393* f.

von der **Hagen** *475, 477, 482.*
Haide, Johannes von der *3.*
Haiden, H. Chr. *57.*
Hake, Ilsa *402.*
du **Halde** *155, 157.*
Halévy 295.
Haller 2.
Halm, Ulrich 326.
Halonen, Hikki 93.
Haltmeyer, Joachim Friedrich *411.*
Hamal, Henry 110.
Hammerich, Angul 210, 339, 340, 341.
Hammerich, Angul 54, 205, 246, 277, 293, *18, 20, 23* f., *42, 393* f.
Hammerschmidt, Andreas 248, 253, *23, 36, 39* f., *62.* (H. u. Voigtländer) *78* f. Schünemann, Beitr. z. Biographie H.'s (H. in Freiberg) *207—212, 400, 565.*
Handke, R., Über seinen Aufsatz im Bach-Jahrb. 1909) 167.
Handl, (Jacob) 320.
Hansing, S. 194.
Hardenberg, Albrecht *375.*
Hardy, Joseph, Rob. Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles (bespr. v. de la Laurencie) 136.
Harmssen, Johann *404, 406.*
Hartig, Comte d' *259.*
Hartmann, August 45.
Hartmann, Heinrich *408.*
Hartung, A., Sängerin 265.
HARVARD, Musical Association 141.
Hase, Hermann von s. Newman, Ernst 138.
Hase, Oskar von 56, 110.
Haselbach, Christoph *407* f., *410* ff.
Hasse, Faustina 203.
—, Friedrich *591.*
—, Johann Adolf 165, 200 f., 205. W. Müller, H. als Kirchenkompouist (bespr. von Schiedermair) 299 f., 319, 353, *267.*
—, Karl 85.
Hasselmans 190, 355.
van **Hasselt,** A. *327.*
—-Barth, Sängerin *291* f.
Haßler, Hans Leo 25, 54, 100, 113, 135, 248, 253. Werke T. 3 hrsg. v. R. Schwartz (ausf. bespr. v. Einstein) 309—315. *39. 57, 88, 506.*
—, Jakob 309.
Haultin, Pierre 326.
Haumann, *412.*
Haupt, Erhard Walter s. Teuchert, Emil 202.
Hauptmann, Moritz 83, 158, 367.
Hausmann, Valentin 248, *39, 57, 506* ff.
Hauy, René Juste *263.*
Hawkins 328.
Haydn, Joseph 11 ff., 26, 31, centenary 32 c, 57, 159 His, Zu Haydn's »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« 159—161. Dazu: Tiersot, Le Lied »Ein M. . . .« et ses prototypes franç. 189 f., 205, 222—226, 247, 252, 272, 279, 283, 292, new edition 304 c. 318, 354 ff., 365 f. Jalowetz, Beethoven's Jugendwerke in ihren melod. Bezieh. zu Mozart. H. u. Ph. E. Bach *417—474.*
Haym 84.
Hayward, John *256.*
Head-voice 304 b.
Hebenstreit, P. *101.*
Hébert *251, 257.*
Hegel 120.
Hegner, Anna 172.
HEIDELBERG, Bilder a. d. Musikgesch. H. Bericht über Stein's Ortsgruppenvortrag 204 f.
Heilmann *159.*
Hein, Sängerin *292.*
Heine 13.
Heinrich III. v. Anjou *501.*
— **III.,** Erzbischof v. Bremen *376.*
— **IV.** v. Frankreich *349, 361.*
—, Sänger *293.*
—, Franz 196.
Heinroth 122, 126.
Hekking, André 355.
Heller, Stephen 53. 76.
Hellouin, Fréd. 180.
Helm *392.*
Helm, Theodor, Beethoven's Streichquartette, 2. Aufl. (bespr. v. Heuß) 364.
Hemel, S. 253.
Hemming 143.
von **Henle,** Bischof 3.
Hennerberg, C. F. 210, 277, (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 303, 340.
Hennig, Else 113.
—, K. 25, 247.
Henrietta Maria and Rich. Dering 59.
Henry, Michel *570.*
Hensel, Fanny 96.
Herder, J. G. 180.
Hering, Ewald 234.
Hermann, Erzbischof v. Bremen *370.*
—, A. 323.
—, (Hans?) 302.
—, L. 333.
Hermannus, Kantor *372.*
Hermelingk, Nicolaus *375.*
Hermensen, Bartold *404.*
Hersen, Bardelt *403.*
Hertel 87.
Hertwich, Christof *11.*
Hervelois, Cais d' 50.
Herz, Henri 95.
—, Jacques *253, 255.*
Herzfeld, Victor von 265.
Herzog, Emilie 334.
Herzogenberg, Heinrich von 326.
Hess, Frau Kriegsrat *106* f.
—-Rüetschi, C. 24, 245.
Hesse, Max, Deutscher Musikerkalender (bespr. v. Heuß) 83 f.
Hettersdorf, Joseph Emmerich von 143.
Heuß, Alfred (Erwiderung an R. Wustmann 18 ff. Verschiedene Musikalien (Bespr.)

30 f., 60 f. Hesse's deutscher Musikerkalender (Bespr.) 83 f. Liszt, gesamm. Schr. Volksausgabe (Bespr.) 85 f. Mattheson, Ehren-Pforte, Neudr. v. Schneider (Bespr.) 86. Volbach, Das moderne Orchester in seiner Entwickelung (Bespr.) 88. Briefwechsel zw. Wagner u. Liszt 3. Aufl. hrsg. v. Kloss (Bespr.) 89. Fux, Costanza e Fortezza hrsg. von Wellesz, Denkmäler d. Tonkunst in Österr. Jahrg. XVII. (Bespr.) 89 ff. Händel's Jephtha in der Bearbeitung von H. Stephani 129—132. J. S. Bach, Kantaten Nr. 4 u. 104 hrsg. v. Ochs (Bespr.) 168 f. Händel, Messias hrsg. v. Volbach (Bespr.) 169 f. Glöckner, Studien z. romant. Psychologie d. Musik (Bespr.) 196. Schwartz, Katalog der Musikbibliothek Peters (Bespr.) 197. Deutscher Bühnen-Spielplan (Bespr.) 255. Das 2. Leipziger Bachfest 288—290. Abert, Rob. Schumann, 2. Aufl. (Bespr.) 324. R. Wagner's Briefw. m. seinen Verlegern Bd. 1: mit Breitkopf & H. (Bespr.) 328 f. Helm, Beethoven's Streichquartette 2. Anfl., H. Riemann, dass. (Bespr.) 364 f. Jahrb. Peters 1909 u. 1910 (Bespr.) 365 ff. Weinmann, Karl Proske (Bespr.) 370.

Heuß, Alfred 15 ff., 137. 166, 291, 320, 325, *56*, *80*, *418*, *440*, *565*.

Hey, Julius 197.

Heyer, Wilhelm 191, 298.

Heyse, 11 f.

—, Paul 61.

d'Hibbert, Mme. *253*.

Hickford's Room *109*.

Higden, Ranulph 326.

Hildach, Eugen 142.

Hildebrand, A. v., Bildhauer 291.

—, Christian, *383*.

Hilgermann, Laura, Alt 255.

Hill, Wilhelm 29.

Hiller, Joh. Adam 222.

Hiltebrandt, Philipp, Preußen u. d. röm. Kurie Bd. 1 (bespr. v. Einstein) 199.

Himmel, Friedr. Heinrich 11, 13.

Hinze-Reinhold, Bruno, Arie mit Variat. v. Poglietti hrsg. 60.

Hipkins, A. J. 298, *235*, *249* f., *254*, *262* f.

—, Miss *235*.

Hirschberg, Leopold 25.

Hirzel on operatic Italy in 1770 141.

Hirzel, Bruno, Ein elsässischer Reisebericht aus der 2. Hälfte des 17. Jh. 154—158.

His, Marie E., Zu Haydn's »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« 159—161. Dazu: Tiersot, Le Lied »Ein M. . . .« et ses prototypes franç. 223—226.

His, Marie 115.

Histories of English music, Two. Article by Ch. Maclean 72.

Review of Walker's "Music in England" and Bumpus's "English cathedral music."

Hittner *157*.

Hocker, J. L. *7*.

Hoddersen, Henricus *403*.

Hodenberg, W. von *371*, *374*.

Höck, Theobald *35*, *43*.

Höflein, Joh. Chr. *101*.

Hölty 12.

Hölzel, Sänger *291* f.

Hoensbroech, Fürstbischof *238*, *242*.

Hoffer, Johann Joseph *222*, *229—233*.

Hoffmann, B., Erwiderung an Hornbostel nebst dessen Antwort 330 ff.

Hoffmann, B. 117 ff.

—, E. T. A. 84, Glöckner, Studien z. romant. Psychologie d. Mus., bes. m. Rücks. auf H. (bespr. v. H[euß]) 196.

Hoffmeister, Prof. 288.

—, Franz Anton 11.

Hofmann, S., Pianistin 303.

Hofmeister u. Kühnel *586* ff.

Hogarth 332.

Hohenemser, R. Launis, Über Art . . . der estnisch-finnisch. Runenmelodien (Bespr.) 256 f. Erwiderung an L. Riemann *151* f.

Holbrooke 291.

HOLLAND, historical report from National Section 341.

Hollande, Eugène 108.

Holm, G. 33 f.

Holz 246.

—, G, *475*.

Holzbauer, Ignaz 191, 281.

Homburg *35*.

Homeyer 96.

Hopf, Sänger 264.

Hoppe 24, 246.

—, P. P. *98*.

Horn, Graf *514*.

—, Joh. Kaspar 248.

Hornbostel, E. M. v., U. S. A. National Music 64—68. Musikpsychol. Bemerk. über Vogelgesang 117—128. Dazu Erwiderung von B. Hoffmann nebst Antwort von Hornb. 330 ff.

Hornbostel on bird-song 116 b.

Hornbostel, E. M. v. 36, 88, 113, 263, 335, *182*.

Horsley 277.

Horwitz *453*.

Hostatter, Julia, Sängerin 355.

Hostinsky, Ottokar 286, 336 b.

Hotteterre, Louis *366*.

Houdard *481*.

Houdon, Bildhauer 322.

van den **Hove**, Joachim *54*.

Hoyer, Eler *383*, *385* f., *392*, *403*.

—, Eler d. j. *403*.

—, Karl 290.

Hubay, Jenö 265.

Huber, Hans 321.

Hülsen 296.

Hughes, Edwin, on the Beethoven houses in Vienna 263.

Hughes, Edwin 113.
Hughes-Hughes, Augustus, Catalogue of Ms. Music in the Brit. Mus. III. (bespr. v. Schering) 84.
Hugo von Montfort 323.
Hugon, Claire, Sängerin 355.
Hullah 137.
Hullmantel *248, 252, 263.*
Humperdinck, Engelbert 57.
Huré, Jean 354.

I. E. 190.
I. V. L. *400.*
Ibach *252.*
Iconographical committee (Scheurleer) 268 c, 338.
Iconography of musical instruments. Article by D. F. Scheurleer 305.
Proposals for international committee, to collect information.
Iken, Fr. *375, 403.*
Imbart de Le Tour, Sänger 356.
Inberg, Joh. 143.
Index, General 304 d.
Indy, Vincent d' 226, 319.
Ingegneri 320.
Instrumentation s. a. Musikinstrumente. Volbach, D. moderne Orchester in seiner Entwickelung (bespr. v. H.[euß]) 88. Cucuel. La question des clarinettes dans l'instr. du 18. siècle 280—284.
Instruments, pictures of 305.
Inunxerunt Salamonem 316.
Iring, W. 144.
Irrgang, Bernhard 291.
Isaac, Heinrich 97.
Isnardon, Mme 190.
Isori, Ida 354.
ἰσορροπή 152.
Isouard, Nicolò *274.*
Israel, Karl 281.
Istel, Edgar, R. Wagner an Freunde und Zeitgenossen, hrsg. v. Kloß (Bespr.) 258. Kapp, R. Wagner (Bespr.) 294 ff.
Istel, Edgar, Die Blütezeit der musikal. Romantik in Deutschland (bespr. v. Nagel. 84 f.
van Isterdael 142.
ITALIAN opera see Ensembles.
ITALY and the IMG. 116 c.

Jachimecki, Zdzislaw, Erstes histor. Konzert aus polnischen Kompos. 55.
Jacobs, Edouard 264.
Jacobsen 343.
Jacoponus, Stabat Mater 41.
Jadin *274.*
Jadot 264.
Jäger, Hugo 93.
Jahn, O. 21, 96, 102, 105.
Jahrbuch Peters s. Schwartz, Rud. 365 ff.
Jahrow, Hubert, Cellist 335.
Jakob 2.
Jalowetz, Heinrich, Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn u. Ph. E. Bach *217* bis *474.*
1. Über Beeth.'s melod. Technik *419.*
2. Über die Bezieh. Ph. E. Bach's zu d. Wiener Klassikern *439.*
Jani, Johann *397.*
Jannequin, Clément 189, 220, 356.
Janßen, Thomas, Organist *382.*
—, Thomas *404.*
Jantzen, Hektor Adrian *403* f.
Jarzembski, Adam 55, 191.
Jean-Aubry, G. 321.
Jeanroy, *317* f.
Jehin, Thomas Joseph *238.* (Briefe Taskin's an J.) *242—245.*
Jéliot, Sänger *368.*
Jenner 25, 246.
Jensen, Adolf 28, 137.
Joachim Ernst v. Ansbach *10.*
Joachim, Joseph 231—236. (Denkmals-Ankündigung) 291.
Jöcher *590.*
Johann von Soest 204.
— Adolf v. Gottorp *393.*
Johannes de Grocheo *479, 489, 491.*
Johannes de Lublin 358.
Johannes Polonus 55.
Johner *492.*
Jolizza, W. K. v. Das Lied und seine Geschichte (bespr. v. Scheibler) 28.
Jommelli 201, 281, 283, 300, 355.
Jonckbloet, W. J. *329.*
Josef I., Kaiser 102.
— Clemens, Erzbischof v. Cöln *230.*
Josquin 195, 247, 286.
Jostes, Franz *475, 498.*
Joubert, E. 173.
Journal contents ending Sept. 1910, 62 b.
Joyeuse, Duc de *570.*
Joypeal, an English (Mackenzie) 316.
Jungk, H. *376.*
Junghans *23.*
Justus. Daffner, Musikwissenschaft und Universität (Bespr.) 80. Kretzschmar, Gesamm. Aufsätze (Bespr.) 136 f.

Kàan, Heinrich 336 b.
Kàan von Albest, Heinrich (als Leiter d. Prager Konserv.) 286 ff.
Kade, O 15 ff., 265, *8.*
—, Reinhard *1, 208.*
Kaiser, Georg. Kleines Tonkünstlerlexikon, hrsg. v. Frank (Bespr.) 85. Stephani's Euryanthenbearbeitung 251 f. Bitte um Weberbriefe 303.
Kaldenbach, Christoph *34, 38.*
Kalischer 20 f., 135, 352, *586* f.
von Kametzky *103.*
Kanitz, Frau Gräfin *587.*
Kankel, Johannes 143.

Kapp, Julius, Inhaltsübersicht von Liszt's Schriften 29. Rich Wagner. Eine Biogr. (bespr. v. Istel) 294ff.
Kapper, Siegfried, Dichter *290* ff.
Karl III. v. Frankreich *502.*
— VI., Kaiser 102.
— XII. v. Schweden *97*f, *514.*
Karl Alexander v. Württemberg *103.*
Karl Emich, Fürst zu Leiningen 143.
Karl Ludwig v. d. Pfalz 204.
Karl Philipp v. d. Pfalz 204.
Karl Theodor v. d. Pfalz 204.
Karlyle, C. 212.
Kastner, Emerich, Beethoven, Sämtl. Briefe, hrsg. (bespr v. Sachs) 135.
Katalog der Musikbibliothek Peters s. Schwartz, Rud. 197.
Katzenstein, Jacob (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 333f.
Kauer, Ferdinand 12f.
Kaufmann *589.*
—, Carl *2, 7.*
—, Paul 309.
Kaul 191.
Kawerau 24, 110.
Kayser *589.*
Keel, Frederick 211.
Keiser (Reinhard) *100, 585.*
Keller, Gottfried 322
—, Johann Andreas 204.
Kerle, Jacob de *504.*
Kerll, J. K. 135, *223.*
Kern, Aurel 265.
Ketszyński, S. 358.
Keuzel, Wolf *11.*
Kiel, Friedrich 266.
Kielmansegge, Grafen E. G. L. Howe, E. F. Chr. L., Ferdinand *588.*
—, Gräfin von *587*f.
—, Gräfin Fr. Juliane *587.*
—, Gräfinnen Friderike, Sabine, Karoline, Christine, Davide, Auguste Charlotte *588.*
Kiesewetter 156.
Kingo, Thomas *56, 68.*
Kingsmill, Theo W. *153.*
Kinkeldey, Otto 24, 110, 245, 323.
Kinsky, Fürstin *255.*
—, Georg 192, 298.
Kipke, Carl s. Tonkünstlerlexikon 85.
Kippius *412.*
Kirchdorff, Albinus *408*f.
—, Stephan *408*f.
Kirchenmusik. Gmelch, Die Viertelstufen im Meßtonale v. Montpellier (bespr. v. J. W.[olf]) 255f. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien (bespr. v. J. W.[olf]) 257f.
Kircher, (Athanasius) *250, 257.*
Kirchhof(f), Gottfried, Zehler, K.'s musikalischer Nachlaß *589*f.
Kirchner, Frl. 114f.
—, Theodor, Auswahl s. Stücke von A. Morsch 60f.
Kirkmann, J. 191.
Kirnberger 309, 369.
Kistner, Wilhelm *11.*
Kittel, Joh. Kaspar *36.*
Kittl, Johann Friedrich (als Leiter d. Prager Konserv.) 284f., 336 b.
Klaj, Johann *35.*
Klauwell, Otto, Geschichte d. Programmmusik (bespr. v. Einstein) 325.
Klauwell, Otto *423, 465, 468.*
Klavier. Bie, Klavier, Orgel u. Harmonium (bespr. v. L. Riemann) 194. A. Kraus Sohn, Une pièce unique du musée Kr. de Florence und The one-keyboarded Clavicytherium of the Kr. collection (bespr. v. Buhle) 297f. Goehlinger, Geschichte d. Klavichords (von dems.) 298.
Klemantasky, Louis A. 263.
Klemetti, H. 77 Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 143.
Klopstock 12f.
Kloss, Erich, Wagner über die Meistersinger (bespr.) 29.
— s. Wagner, Briefwechsel mit Liszt 89. s. Rich. Wagner an Freunde u. Zeitgenossen 258
Kluge, Albert 85.
Knabe. Gregor 75.
Knipfelberger, Magnus 45.
Knipping, Christoph d. ä. *391*f., *394*f., *401.*
—, Christoph d. j. *400*f. Sein Sohn Christoph *402, 415.*
Knittl, Karl (als Direktor d. Prager Konserv.) 286f
Knop (Knoep, Knopf), Arendt *382*f.
—, Christoffer *381.*
—, Diedrich *382.*
—, Johannes *380—383, 391.*
—, Johann d. j. *381—386, 392*f.
—, Lüder *370* (s. Kompositionen) *397—403, 406*
—, Paul *381.*
Knorr, Iwan, Lehrb. d. Fugenkomposition (bespr. v. Bauer) 367ff.
Knosp; see Bibliographia.
Knosp, Gaston *157.*
Koberstein, *74, 83.*
Koch, Gerdrut *416.*
—, Johann *11.*
Koczircz, A. 55.
Köhler 13.
—, Jakob *397.*
—, W. 88.
Koene, Sängerin 264.
König 24
König'sche Flammenbilder 244.
Königsberg. Oppel, Beitr. z. Gesch. d. Ansbacher-K. Hofkapelle unter Riccius *1—12.*
Körner 13.
—, Theodor *277.*
Köster, Sängerin *293.*
Kötzschke 92.

Kofel 42.
Kohut, Adolf 135.
Kolessa, Philaret 211.
Koller, Oswald *475, 477.*
Kongreßberichte 32 c, 32 d.
Kontrapunkt. Krehl, Kontrapunkt. Beispiele und Aufgaben z. K. Fuge (bespr. v. Roth) 58.
Konzert. Schmidt, Privatkonzerte aus d. Anf. d. 19. Jahrh. 10—13.
Kopfermann, Albert 335.
Kopp, Arthur *28.*
Korganoff, W. D., Beethoven, eine biogr. Studie (bespr. v. A. Simon) 296 f.
Korngold, Erich Wolfgang 153.
Korte, Johann *411.*
Kortkamp, Jakob *591.*
—, Johann *591* f.
Kosciusko *520.*
Kossow, D. 112.
Koster, Peter *372, 374, 381* f., *385, 387, 395, 402, 406.*
Kotzeluch, Leop. Ant. 12.
Kovacs, Sandor, Pianist 355.
Kovarovič, Karl 288.
Kowárik, Helmut, Geiger 335.
Krabbe, Wilhelm *69.*
Kraft-Ebbing 296.
Kralik v. Meyerswalden, Richard 357.
Krasinski, Graf 358.
Kraus, Baron A. 212.
Kraus, Sänger *293.*
—, Felix von 51.
Kraus Sohn, Alexander, Une pièce unique du musée Kraus de Florence, und The one-keyboarded Clavicytherium of the Kr. collection in Florence (bespr. v. Buhle) 297 f.
Krause, Sänger *293.*
— (Christian Gottfried) 265.
—, Emil 133.
Krebs, Carl 298, *235, 250.*
Krehl, Stephan, Kontrapunkt.-Fuge (bespr. v. H. Roth) 58.
Krejči, Josef (als Leiter des Prager Konserv.) 284 ff.
Krelinger, Auguste 96.
Kremberg, Jakob *94, 99.*
Kretzschmar, Hermann, Gesammelte Aufsätze (bespr. v. Justus) 136 f., 339 f. Aufsätze in Peters Jahrb. 1909 u. 1910 (bespr. v. H.[euß]) 365 ff.
Kretzschmar, Hermann 17 f., 24, 56, 70, 72, 77, 80, 110, 114, 159, 171, 201, 245, 277, 280, 297, 325, 327, *37, 41, 567, 579.*
Kretzschmayr, Heinrich 357.
Kreutzer, Rodolphe, 4, H. Hardy, R. K. Sa jeunesse à Versailles (bespr. von de la Laurencie) 136, 261, 292.
Krieger 100.
—, Adam 70, 114, 194, *23, 36, 39, 41, 56, 76, 79* f., *84.*
—, Eleonore Sophie *100.*
Krieger, Johann 291 (Bespr. seiner Kompos. zu Chr. Weise) *84—87, 89.*
—, Joh. Philipp 194, *100.*
—, Rosina Helene *100.*
Krohn, Ilmari, Ortsgruppenbericht Helsingfors 93 f.
Krohn, Ilmari 77, 94. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag 143, 211.
Kromer 52.
Kroyer, Theodor. Aufsatz in Peters Jahrb. 1909 (bespr. v. H.[euß]) 366.
Kroyer, Theodor 25, 246.
Krüger (Felix) 249.
Kruse, Georg Richard, Otto Nicolai's italienische Opern *267—296.*
Kubelik, Jan 285.
Küffner 13.
Kühtmann, A. *375.*
Kümmerle 16.
Kuhač 173.
Kuhn, Alfred *496.*
Kuhnau, Johann 17, 19, 303, *102* f.
Kull, Frl. Pianistin 303.
Kullak, Theodor 95.
Kumlik, J. 112.
Kunzen 13.
Kurke 246.
Kurque, Tänzer *324.*
Kusser, Johann 254.
—, Johann Sigismund 254, *109, 585.*
Kuula 77.
Kyrieleis 353.

de **La Borde** *155, 236* f., *257* f.
—, Marquis *253, 255.*
La Chataigneray, Tänzer *324.*
de **La Chevardière** *256.*
Lachmann 97.
Lacroix 12.
de **La Croix** *361, 363.*
—, François 254.
Lämlin, Lorenz 204.
de **La Fage** *263.*
La Fontaine *367.*
—, Tänzerin *324.*
Laloi, Louis *317, 319, 322.*
Laloy 267.
La Mara 85.
Lambert 190, *364, 368.*
—, Geiger 264.
Lamoureux 190, 354.
Lampadius, Henricus *382.*
—, Johannes *382, 391.*
Lanari *274* f.
Land, J. P. N. *43, 48* f., *51* f., *58.*
Landessektionen 94 b, 340.
Landi, Stefano *578.*
Landormy, P., Histoire de la musique (bespr. v. Schering) 85.
Landowska, Wanda 55, 191, 320, *248* f., *251* f.
Lang, Eduard 48.
—, Karl Heinrich *2, 6, 10* f.

Langbein, Gertraut 113.
Lange, Hofschauspieler 57.
—, Hans 288.
—, Samuel de (†) 324.
—, Wolf 143.
Langer 158.
Langhans, W. *501.*
La Poupelinière, de 291 ff.
Lappaleinen, Eero 93.
Lappenberg, J. M. *371, 373* f.
La Roche-Burckhardt 277.
Lass, J. *382.*
Lasso 2, 50, 77, 247, 253, 292, 309 ff., 314, 356, *88.*
La Tour, pastelliste 165.
Laufer, B. *159, 172, 176* f.
Launis, Armas 211. Über Art, Entstehg. u. Verbreitg. d. esthnisch-finnischen Runenmelodien (bespr. v. Hohenemser) 256 f.
Launis, Armas 94, 277, 279.
Laurencie, Lionel de la. Hardy, Rod. Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles (Bespr.) 136. Greilsamer, L'Hygiène du Violon, de l'Alto et du Vc. (Bespr.) 196 f.
Laurencie, Lionel de la. Lully (bespr. v. Prunières) 299.
Laurencie, Lionel de la 165, 210, 267, 281, 297, *239, 567, 573, 584.*
Laurens, Paul. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag 144, 190.
Laurenti, Laurentius *408, 412* f.
Laurentius d. a. 263.
Lauriston *247.*
La Viéville *15.*
La Vigna, Domenico *222, 234.*
Lazzarin *573.*
Lazzerini, Bildhauer 56.
Le Bailly *358.*
Le Berton 259.
Lebrun, Maler *347.*
Lecerf *349, 358, 360* f., *363, 368.*
Leclaire, J.-M. (Pièces en Duo neu hrsg.) 30, 319, 354.
Lectures at London Congress 146, 210, 274.
Leczynska, Maria *264.*
Leczynsky, Stanislaus *514.*
Ledebur (Karl v.) *415.*
Lederer, Geiger 355.
—, Rudolf 265.
van **Leeuwen,** Ary 115.
Lefèvre d'Ormesson *571.*
Le Gay *589.*
Leginska, Ethel, Pianistin 354.
Legrand, J. P. *239.*
Legrand-Chabrier 245.
Lehár, Franz 255.
Lehmann, Lilli 197.
Leichner and Wagner-Denkmal 32 b, 272.
Leichtentritt, Hugo 171, 293, 335.
Le Jeune, Claude 356.
Lejeune, R. 109.
Lejeune-Quartett 109.
Leipzig Congress 32 b.
Leithner, Sänger *292.*
Leitzmann, Albert. Ortsgruppenbericht Jena 335 f. Beethoven's 2. Brief an die unsterbl. Geliebte eine Fälschung? 350 bis 353.
Leitzmann, Albert 23, 335.
Lemcke, C. *83.*
Lemene, Francesco de *222, 233.*
Lemme, Carl 191.
Lemmens 250.
Lemoyne *516.*
Lenzewski, G. 25. 165.
Leo, Leonardo 3, 5. Aria: Misero pargoletto neu hrsg. 30, 193, 300, 353.
Léopold I., Kaiser 102.
— v. Belgien *291.*
Lepanto, J. M., Sprech -u. Gesangunterricht (bespr. v. Seydel) 197.
Leroux, Xavier 264.
Lesage, (Zur Subskription) 332.
de **Lescure** *260.*
Lessing, Dr. 246.
—, Gotthold Ephraim 100, 166.
Lessmann, Otto *271, 273.*
Lesueur 357.
Le Tourneur *239.*
Leuterding, Nicolaus 75.
Levetzow 342.
Levi, Eugenia 313.
Le Voir *254.*
Levy, J. Die Signalinstr. in d. altfranzös. Texten *325, 330.*
Levy, Josef. Die Signalinstrumente in den altfranzös. Texten Diss. Halle (bespr. v. Sachs) 197. Dazu Berichtigung v. L. Antwort v. Sachs 262.
Levysohn, S. Ortsgruppenbericht Kopenhagen 205 f.
Lewis, Leo R. 141.
Leyser, Klavierhändler *261.*
L'Hermine, Sieur de (Reisebericht aus d. J. 1674—81) 154—158.
L'Hôpital, Chr. 32.
Libraries, music in 337.
Liebeskind, Josef, Ergänzungen u. Nachträge zu Wotquenne's Themat. Verzeichn. d. Werke Gluck's (kurz bespr. [v. Heuß]) 198 f.
Liebhard, Sängerin *292.*
Liebich, Franz 340.
Liebscher 93.
Lied. v. Jolizza, D. L. und seine Geschichte (bespr. v. Scheibler) 28. Blümml, Zwei Leipziger Liederhandschriften des 17. Jh. (bespr. v. K. Fischer) 194. Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit (bespr. v. J. W.[olf]) 252 f. Molitor, D. Lieder des Münsterischen Fragments *475—500.*
Van **Lier,** Jaques 115.
Liklos, Albert 265.
Liliencron, 90th birthday 94c.

Liliencron, Rochus von 77. (Festrede von Joh. Wolf) 95—100, 110, 113 ff., 142. (L.-Feier d. Leipz. Ortsgr.) 171 f., 252.
Lilikron, Tänzer *324.*
Limbert, Fr., 142.
de **Limbourg,** Jean Philipp *236* ff., (Briefe Taskin's an L.) *239/41, 251, 259, 263* f.
— Philipp de *238, 243.*
Lindell, Joh. 143.
Lindgren, A. *504, 514, 519, 523* f.
Lindtner, Hans (Friedrich?) *11.*
Lineff, Eugénie, Chants des paysans de la Grande Russie (bespr. v. E. M. H.) 27 f., 212, 336 d.
Linglun *154.*
Linko, Ernst 93.
Linter, Mlle, Sopran 302.
Lippe, G. A. 283.
List, B., Pianist 303.
Liszt, 28, 29, Gesamm. Schr. Volksausg. (bespr. v. [Heuß] 85 f., Briefwechsel mit Wagner 3. Aufl. hrs. v. Kloß (bespr. v. Heuß) 89, 171, 202, 284, 292, 295, 303, 325, 327, 328 f.
Liszt's Rhapsodies Hongroises (de Bertha) 360, 368, *474.*
Litta, Paolo 354.
Littleton's specimens of music-printing 325.
Littleton, Alfred H. 277.
Lliurat, F. 76.
Lobstein-Wirz, Frau 52.
Local Branches of I. M. G. 94 b.
Locatelli (Trauersinfonie neu hrsg.) 31, 354 f.
Lockwood, Albert 263.
Loeb, Frl., Pianistin 303.
Löffelholtz, Christoph *503, 507* f.
Loeillet, Jean-Baptiste 49 f. L., Sonates pour divers instr. et piano, harmon. par Al. Béon (bespr. v. Closson) 330, 356.
Lövensohn, Mr. et Mme. 356.
Löwe, Johann Jakob 248, *39, 396.*
—, Karl 25, 28, 302.
Löwenfeld, H. 56.
Logau, Friedrich von *88.*
Lohenstein 70, *83.*
Lombroso 296.
Lonati, Catone, Sänger *285, 287.*
LONDON Congress; complete summary of administrative precedents 32b; General Meeting of members 145, 269, 337; papers presented 146, 210; daily programme, official conditions, fees 207; statistics of attendance 268a; finance 268c; two-year report from the Directory (Präsidiums-Vorstand) 269; notes on the administration of the Congress (Maclean) 271; a German survey of ditto (Wolf) 376; Resolutions passed 337; delegates from foreign Governments, etc. 339, 340; elected officers of the Congress 340; reports from National Sections 340; English abstracts of all papers presented 358.
LONDON Congress, informal notes on. Article by Ch. Maclean 271.
Complete account of administrative operations preparatory to and during the congress.
LONDON university 275.
Longo, A. 250.
Loomis, H. W. 64.
Lorenz 13.
Loret *574, 580, 584.*
Lortzing, Albert 86, 240, *277, 290.*
Lotti 320.
Louis Ferdinand, Prinz 165.
Loulié 203.
Louwe, Dorothea *19.*
Loyonnet, Paul, Pianist 355.
Luca, Seb. de 355.
Lucanus, F. v. 122, 127.
Lucini, Gio.-Battista *227.*
Ludwig II. v. Bayern 295.
— **V.** v. d. Pfalz 204.
— **IX.** 254.
— **XIV.** 154, *101.*
— **XV.** 192, *254, 260, 264.*
— **XVI.** *238, 247, 249, 260.*
Ludwig, Franz 115.
— Friedrich 166, 193, *321—324.*
— O. 25, 247.
Lübeck, Vincent *410* f., *413.*
Lübkert *74.*
Lüchter, Hans *11.*
Lüdecke 17.
Lüderus, Advokat *416.*
Lully, Jean-Baptiste 50 f., 57, 189, 291 f. (Aufführg. d. »Bellerophon« u. d. »Psyche«) 293. de la Laurencie, L. (bespr. v. Prunières) 299, 355 f., 357, *15, 351, 358, 364* f. *367* f. Prunières, Notes sur les origines de l'Ouverture française *565—585.*
— Jean-Baptiste d. j. 322.
— Jean-Louis 322.
— Louis 322.
Luntz, Erwin 357.
de **Lusse** 224.
Lussy 184.
Luther, Martin 17, 98, 100, 352, *7.*
Luyton *88.*
Ly-koang-ty *154.*
Lyceum ladies' club 275.
Lynar, Graf Rochus zu *588.*
Lyr, R. 133.

Mably *245.*
MacCormack, Opernsänger 279.
Machabey, A. 245, 323.
Machault, Guillaume de 262, 355.
Mackey 344.
Mackenzie's "Tam O'Shanter" 276, "English Joy-peal" 316.
Mackenzie, Alexander 277 f., 280.
Maclean, Charles. Precedents regarding congresses 32 a. Oberammergau 40. Richard Dering's works 59. Two histories

of English music, Walker and Bumpus (see Histories) 72. Organ-building 79. Pierre Aubry 94 b. Corpus scriptorum 94 c. Associazione dei musicologi Italiani 116 c. A new form in English music (see Form) 149. Informal notes on the London Congress (see London Congress) 271. Singing registers 304 a. Prospects of English opera 304 c. King George V's coronation, rite and music (see Coronation) 315. Littleton's music-printing collection 325. Prague conservatorium centenary 336 b. Accompaniment of plainsong 363. Wagner's autobiography 369.
Maclean, Charles 280.
Maclennan, Opernsänger 334.
McNaught, W. G. 212; see Tonic Sol-Fa.
McNaught, W. G. 277.
Madre, Renée de, Sopran 302.
Madreau *253.*
Madrigals; see Amfiparnaso.
Maeterlinck, Maurice 344.
Maffei (G. C.) 202.
—, Scipione *262.*
Magdalena Sibylla von Sachsen *20.*
Mahillon, M. V. *252, 262.*
Mahillon, V. C. 306.
Mahler, Gustav 53, 88, 189, 251 (†, kurze Würdigung) 293, 344.
Major, Julius J. 77. (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 172 f., 250, 323.
Mair (Marius), Simon 7.
Mairy, Adrienne 303.
la **Maistre** 265.
Maitland, J. A. Fuller 211; see Histories.
Malherbe, Charles 56, 94, 144, 266 f., 303, *317, 319.*
Malibran 292, *271* f.
Malsch, Karl (Heidelberger Bachvereins-Jubiläumsfeier) 51 ff.
Malvezzi, Ottavio *222, 227.*
Manderscheid, Paul 326.
Mandyczewski, Eusebius. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag 115, 358.
Manet 320.
Manfredini (Weihnachtssinfonie neu hrsg.) 31, 115.
Mangold, Burk 323.
Manzocchi, Almerinda, Sängerin *268.*
Marage's vocal experiments 304 a.
Marais 50.
Mařak, Johann 287.
Marcello 51, 328.
Marconi, Napoleone, Sänger *289.*
Marechal 250.
Marenzio, Luca 311 f., *503.*
Maresch, Bernhard 138.
Marie-Antoinette v. Frankreich *254, 260, 265.*
Marie Clotilde von Frankreich *256.*
Marie Louise, Fürstin zu Leiningen 143.
Marini, Maria Girolamo, Dichter *275. 280.*
Marini-Raineri, Antoinetta, Sängerin *280, 285, 287.*
Marino *258.*
Maris, Julianus de 254.
Marlowe, Christ. (Aufführung des »Faust« in Cambridge) 26 f.
Marmontel 282, *236.*
Marpurg 367.
Marschner, Franz 184.
—, Heinrich 295, *275, 281, 292.*
Martens'scher Apparat 244, 333.
Martens, Charles (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 301 f., 323.
Martin 13.
—, Chormeister 278.
Martini, G. B. 30.
Marx, A. B. 351, 364.
Mascagni, Pietro *291.*
Mascitti 354.
von **Maskowsky** *100.*
Massé, Victor 190.
Massenet 368.
Massia, Juan, Geiger 356.
Masson, Paul-Marie, Les Brunettes *347—368.*
Masson, Paul-Marie 77, 250.
Mathias, F. X. 212, 340.
Mathias, F. X. 25, 247.
de **Matteis** 199.
Matthay, Tobias 211.
Mattheis, Nicolò 91.
Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte. Neudr. hrsg. v. M. Schneider (bespr. [v. Heuß]) 86, 139 f., 281, *412, 513, 590* ff.
Mauduit 356.
Maurice, P. 321.
Mauritius, Caspar *590, 592.*
Maus, Octave 321.
Mayer, Arnold *475.*
—, W., 285.
Mayer-Reinach, Albert 24, 133, 212, 246, *2—5, 7.*
Mayerfeld, General *514.*
Mayerhoff, Franz, Instrumentenlehre (bespr. v. H. Roth) 58.
Mayor of London, Lord 275.
Mayr, Simon 265, 292.
Mazarin *14, 16.*
Meder, Johann Hinrich *414.*
— Johann Valentin *414.*
Mediaeval creatises; see Corpus.
Méhul 11 ff., 292.
Meier, Gerhard *390.*
—, John 66.
Meiland *4, 8.*
Meiner, Sängerin 265.
Meinsen, Christoffer *380.*
Meistersinger. Nagel, Studien z. Gesch. d. Meistersänger (bespr. v. Staiger) 86 f.
—, melodies (Bernoulli) 360.
Melani, Jacopo 192.
Melle, Renand de 50.
Melzer, Heinrich, Bratschist 335.
—, Rudolf 113, 264, 335.

Memel, Petrus de *77.*
Membership, increase of I.M.G. 269.
Menchaca, Angel 212.
Menchaca, A. 133.
Mendel, H. *237, 270, 289.*
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 28, 95f., 159, 251, 284, 292, 368.
Mening, Caspar *391.*
Mennicke, Karl 83f., 281, 300, *439, 474.*
de **Méo,** Dirigent 354.
Mercadante *268*f., *274.*
Merelli, Bartolomeo *273*f., *288*f.
Mereschkowski 297.
Mersenne 197, 298, *250, 253, 515.*
Merula, Tarquinio *88.*
Merx, Archivrat *475.*
Meser 329.
Metastasio *269.*
Methfessel, A. G. 12.
Metrical Cursus in Antiphons (Bewerunge) 361.
—, in antiphon melodies. Article by H. Bewerunge 227.
This already shown in Prayers of Sacramentaries; here traced in mass-antiphon melodies.
Mettengang, Henricus *391.*
van der **Meulen** 256.
Meusnier de Querlon *350.*
Meyer, E. *371.*
—, Heinrich *402.*
—, Stefan 358.
—, Tula 93.
—, Ursula *71.*
Meyerbeer, Giacomo, de Curzon, M. (bespr. v. I.-G. P.) 135, 240, 242, 292, 295, *267, 270, 274, 280.*
Michel, Henry. La Sonate pour Clavier avant Beethoven (bespr. v. Schn[erig]) 86.
Michelant, H. *325, 328*f.
Mielczewski, Marcin 55.
Mihalovich, Em. von 264.
Milan, Louis 51.
Milandre 50, 355.
Mildner, Moritz 285f.
Milleran *511, 513*ff., *551*
Mills, T. Wesley 340.7.
Mimart 355.
Minato, Nicolò *222—233.*
Minde, Franz de*591.*
Minssherrn, Hans *3.*
Mirabeau *245.*
Miracle-plays 40.
Mirow 102.
Misegaes, Carsten *374, 376.*
Mittag, Joh. Gottfried *590.*
Mittelpfordt, Thomas *2.*
MITTENWALD (Scarbia) 42.
Mizler, Lorenz 71.
Möhlmann, Conrad *592.*
Möhlmann-Djurclou *511, 514, 520.*
Möller, Joh. 248.
Mönch, Der, von Salzburg *495.*
Moffat, A. 113.
Mojsisovics, R. von. Newman, Hugo Wolf, deutsch v. H. v. Hase (Bespr.) 138.
Moissl, Franz 196.
Moland *361.*
Molière 189, 293, *353, 361, 575.*
Molitor, Raphael, Die Lieder des Münsterischen Fragmentes *475—500.*
Molitor, Raphael *490.*
Moller, Johann *18*ff., *31*f., *74, 590.*
— Johannes *590.*
Molnár, Géza, Ortsgruppenbericht Budapest 264f.
Molnár, Géza 265.
de **Momigny** *266.*
Monod, M. 24.
μονόποιον 152.
Monsigny 223, 319.
Montaiglon, A. de *330.*
Montan-Berton, Henri s. Berton, H. M.
Montauban *240.*
Monte, Philippe de 50, 309.
Montéclair 203, 319, 353, *355, 360, 366, 368.*
Montefiore, T. 250.
Montemayor *349.*
Monteux, Dirigent 355.
Monteverdi 29, 51, 92, 111, 283, 285, 311f., 319, 354f., *579.*
Moos, Paul, Dauriac, Le Musicien-Poète R. Wagner (Bespr.) 80ff.
Morales, Chr. 195, 247.
Morality-plays 41.
Morax, René 322.
Morgan, Lady *13*ff
Morhofen *24.*
Moriani, Tenor *275*f., *279, 290.*
Moritz, Kurfürst v. Sachsen 191.
Morley, Thomas 92, 278, *568.*
von **Mornet** *349.*
Morsch, Anna, Auswahl aus Th. Kirchner (bespr. v. Heuß) 60.
Mortier, Jane 355.
Moscherosch *36, 88.*
Moser, Andreas, Bemerkungen zu Steinhausen's »Physiologie der Bogenführung« 230—237.
Moser, Hans Joachim, Zusammenschluß der sächsischen Kunstpfeifer 1653. 75f.
Moser, Hans Joachim 116.
Mossi 354.
Motta, Simon Pietro della *222, 232, 234.*
Mottl, Felix 52, 134, 295, (als Bearbeiter alter Musik) 323f.
Moule, A. C. *156, 158, 170, 172, 178.*
Moulinié *59.*
Mouquet, Jules 264.
Mouret 353.
Mozart, Leopold 165, 230f.
—, W. A., 11ff., 31. Mozartbild von Greuze 56f., 60, 78. Schnerich, Wie sahen die ersten Vorstell. von M.'s Don Juan aus? 101—108, 128f. Unbekannte Menuette

M.'s 134, 135, 159, 169, 189 f., 200, 240, 242, 252, 265, 283, 292, 318, 324, 336, Auff. in Paris 354 ff. Gedenktafel in Baden b./Wien 358, 364, *149*, *248*, *267*, *270*, *278*, *281*, *290*. Jalowetz, Beethoven's Jugendwerke in ihren melod. Bezieh. zu M., Haydn u. Ph. E. Bach *417—474*.
Muck, Georg 7.
Mudarra, Alonzo 51.
Müllenhof 96.
Müller 279.
—, Paderborn, Prof. 300.
—, A. *371*.
—, Ad. 127.
—, B. 171.
—, Hermann 212, 340, *489*.
—, (Theodor) *325*.
Müller, Walther, J. A. Hasse als Kirchenkomponist. Beih. d. I.M.G. Folge 2, 9 (bespr. v. Schiedermair) 299 f.
Müller, Wilhelm Christian *369*, *371* f., *374*, *390*.
Münzer, Georg 87.
Muffat, Georg 324, *565* f., *578*, *585*.
—, Gottlieb *583*.
Mulliner's book *213*.
Munday 278.
Munich, French festival in 94c.
Muret, E. *330*.
Musehold 245.
Museums 305.
Mushard *374*.
Music-printing exhibition 268c, 325.
Music Teachers' National Association, U. S. A. 140.
Musicians' Company 326.
Musicologi Italiani 116c.
Musik. Storck, Musik und Musiker in Karikatur und Satire, Lief. 1., 2. (bespr. v. Buhle) 138.
Musikinstrumente. Mayerhoff, Instrumentenlehre (bespr. v. Roth) 58. Levy, Die Signalinstr. in d. altfranzös. Texten (bespr. v. C. Sachs) 197 f. Teuchert u. Haupt, Musikinstr.-Kunde, T. 1 (bespr. v. C. Sachs) 202. Altenburg, Anleitung z. Trompeter... Kunst, Neudr. Bertling (bespr. v. Sachs) 324 f. Levy, D. Signalinstr. in d. altfranzös. Texten *325—330*.
Musikunterricht. Ergo, Zeitgemäße Gedanken über den M. (zunächst über Taktlehre) 180—188.
Mustel, 302.
Mutin 144, 267, 291.
Mystery-plays 40, 45.

Nagel, Wilibald, Istel, Die Blütezeit der musikal. Romantik in Deutschl. (Bespr.) 84. Gottfr. Grünewald *99—107*. Kleine Beethoveniana *586—588*.
Nagel, Wilibald, Studien z. Geschichte d. Meistersänger (bespr. v. Staiger) 86 f., hist. of English music 73.
Nagel, Wilibald 24, 246, *426*, *586*.
—, W. 118.
Nanino, Giov. Maria 251.
Napoléon I. (und ein angeblicher Sohn Ernst N.) *588*.
Napoleon and Ettal 40.
Napoli, Gennaro 76.
Nardini, Pietro 319 f., 354.
Nardo, Cola 313.
National Sections of IMG. 94 b.
Nau 224.
Nauclerus, Joh. *52* f., *56*, *77*.
Naumann, Ernst 111. (Nachruf v. Fr. Stein) 158 f.
—, Joh. Gottlieb 111, 158.
—, K. E. obituary 268 d.
—, K. F. 158.
Nauwach, Johann *36* f., *39* (als Quelle f. Voigtländer) *44* f., *60*, *93*.
Necker, Moritz 358.
Nedbal, Oskar 286, 288, 336 b.
Neefe, C. G. *456*.
Nef, Albert, Gluck's »Orpheus« in Mézières 321 f.
Nef, Karl 24, 166, 245.
Negri, Cesare *43*, *568*.
Neidhardt von Reuenthal 165.
Neker *241*.
Néry, Carlos 339.
Neubauer, Joh. 248.
Neumark, (Georg) *511*.
Neumeister, Erdmann *24*.
New Bach Society 272.
Newman, Ernest, on Wagner's autobiography 370.
Newman, Ernest, Hugo Wolf. Deutsch v. H. v. Hase (bespr. v. (Mojsisovics) 138.
Nicolai, Friedrich *48* f.
—, Otto, G. R. Kruse, O. N.'s italienische Opern *267—296*.
Nicolaus, Erzbischof v. Bremen *373*.
— de Radom 358.
Nicot *348*.
Nicot-Vauchelet, Mlle. 189.
Niebuhr, Levin *19*.
Niecks, F. *501*.
Niederlande. Bericht üb. d. Landessekt. 341.
Niessen, Wilhelm, 194, *59*, *76*.
Nietzsche, Friedrich 80 f., 344.
Niewiadomski, St. 55.
Niggli 135.
Nîmes, new IMG. National Section 94 b.
Nin, Joachim 321.
Ninette à la cour; see Ciampi.
Nisolauß, Matthias *11*.
Nithardt *480*, *482*.
Nörmiger, August *504*, *507* f., *520*.
Non-European music, bibliography 94 c.
Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Vereeniging voor 341.
Norlind, Tobias, Zur Biographie Chr. Ritter's *94—99*. Zur Geschichte der polnischen Tänze *501—525*.

Norlind, Tobias 211, 340.
Norlind, Tobias 54, 143, 277, 293, *398*, *512*, *514*, *584*.
Norman O'Neill, Pianistin 355.
Notizen aus:
Amsterdam 247.
Ann Arbor-Detroit 110.
Baden bei Wien 358.
Berlin 25, 110, 165, 291.
Breslau 110.
Cambridge 26, 191.
Charlottenburg 25.
Chemnitz 191.
Cöln 191.
Colmar i. E. 323.
Dresden 54, 192.
Heidelberg 56.
Helsingfors 77.
Jena 111.
Jesi 25.
Italien 56, 110.
Karlsruhe 77
Leipzig 78, 111, 165, 192, 248.
Lemberg 55.
London 358.
Magdeburg 111.
Mailand 292.
Malines 250.
Marburg 292.
München 112, 134, 323.
Paris 57, 250.
Preßburg 112.
Regensburg 26.
Rom 78, 135, 192, 250, 293.
Rouen 293.
Straßburg 166, 193.
Stuttgart 324.
Turin 362.
Warschau 193.
Wien 26, 252, 293.
Wiesbaden 193.
Nottebohm 336.
Novello u. Co. 275 ff.
—, Vincent 276.
Nüßle, Hermann, Baß 302.
Nyerup *24*, *68*.

OBERAMMERGAU. Article by Ch. Maclean 40. History of mystery-plays. — Of Ammergau neighbourhood. — Of this passion-play. — The 1910 performance. — Analysis of music.
Obrecht, Jakob 341.
Obrist, Aloys 54, 92, *251*.
—, Hermann 54.
Ochs, Siegfried, J. S. Bach, Kantaten Nr. 4 u. 104 hrsg. (bespr. v. Heuß) 168 f.
Odeschalchi 193.
Odilie, Friederich *372*.
Öchsler 24, 246.
Öglin, Erhard 97, 326.
Oehlenschläger *268*.
Oelke, J. 117.
Oelrichs, Gerhard 373.
OENUS (Inn) 42.
Oertel's stroboscope 304a.
Öttingen, Wolfgang von *24*, *26*, *69*.
Offenbach, Jacques 193.
Officers of London Congress, elected 340.
Oginski *520*.
Dall' **Oglio** 113.
Ohm, Valten *3*.
Old English organ music. Article by John E. West 213. Mulliner's book (XVI cent.) down to S. Wesley. — Analysis of characteristics.
Ondříček, Franz 286, 288.
O'Neil 291.
Opel, J. O. *100*.
Oper. Tower's, Dict.-Catal. of 28015 Operas (bespr. v. Stieger) 3. Fux, Costanza e Fortezza, bearb. v. Wellesz (bespr. v. Heuß) 89. Schnerich, Wie sahen die ersten Vorstellungen von Mozart's Don Juan aus? 101. Kaiser, Stephani's Euryanthenbearb. 251. Deutscher Bühnen-Spielplan (anon. bespr.) 255. Tower's Erwiderung an Stieger nebst Stieger's Antwort 258. Nef, Gluck's Orpheus in Mezières 321. Dent, Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera. 2nd paper *112*. Fedeli, Un' Opera sconosciuta di Pergolesi *139*. Bergmans, Une collection de livrets d'opéras italiens à la Bibl. de l'Univ. de Gand. *221*. Kruse, O. Nicolai's italienische Opern *267*. Sonneck, Ciampi's »Bertoldo« and Favart's »Ninette à la cour« *525*.
Opera, English 304c.
Opieński, Heinrich von, Ortsgruppenbericht Warschau 115.
Opienski, Heinrich von 55, 210, 277, 358.
Opitz, Martin 100, *33*, *35*, *38*, *66* ff., *70*.
Oppel, J. 121 ff.
Oppel, Reinhard, Einige Feststell. z. d. franz. Tänzen d. 16. Jh. 213—222. Beitr. z. Gesch. d. Ansbacher-Königsberger Hofkapelle unter Riccius *1—12*.
Oppel, Reinhard, Aufsatz im Bach-Jahrb. 1909 (bespr. v. M. Schneider) 167.
Orchester s. Instrumentation.
Ordonnez, Carlo d' 335.
Organ-construction 79; -music v. viol-music 150; see Old English (West).
Organists and plain-song 363.
Orlandini, Icilio 212.
Orologio, Alessandro 312, 314.
Ortmann, C. *23*.
Ortsgruppen 94b.
Ortsgruppenberichte aus:
Ann Arbor 113, 203, 263.
Berlin 113, 170, 263, 333.
Brüssel 142, 264, 301.
Budapest 264.
Dresden 114, 265, 302.
Frankfurt a. M. 142, 171.
Heidelberg 204.

Helsingfors 143.
Jena 335.
Kopenhagen 205.
Leipzig 114, 171, 265.
Mannheim 172, 265, 303.
Paris 144, 266, 303
Stockholm 303.
Warschau 115.
Wien 115, 172.
Osiander 253.
Osterlein, J. K. *252.*
Ostermeyer, Endres *11* f.
Oswald, Johann 265.
Othmaier, Kaspar 204.
Ott, Hans 97, 265.
Otters, Hans 75.
Otto, J. 54.
—, V. 248.
Ouseley, F. A. Gore 74.
Ouvrard 254.

Pachelbel, Johann 50, 135, 139 f., 368, *578.*
—, Wilh. Hieronymus *578.*
Pacini, *269, 275.*
Paer, 12 f., 292.
Päsler, Karl, 110.
Päzel, Johann, *84.*
Paganini, 286, 292.
Paisiello 193, 292, 354.
Palafuti 30.
Paléographie Musicale 227.
Palestrina 2, 189, 192, 195, 247, 251, 286, 320.
Pallavicini, C. 367.
Pallavicinio [!], Ranuccio *223.*
Palm, H., *83.*
Palmgren 77.
Paludan, J. *20, 24, 66, 68.*
Pape *262.*
Papers at London Congress 146, 210; English abstracts of all 358.
Παρασκήνια, wings.
Parent, Violinist *236.*
PARIS. Prod'homme, La Mus. ancienne à P. en 1910. 189 f. Brenet, Les Musiciens de la Ste-Chapelle du Palais (bespr. v. J. W.[olf] 254 f.
PARMA, see Musicologi.
Parmentier, Pianist 323.
Parry. Hubert; on "neglected byways" 149, 210, 317.
Parry, Hubert 277 f., 280.
Parsifal and Ettal 40, 43.
Parsons 278.
PARTHANUM (Partenkirchen) 42.
Pasquetti 301.
Passerat, François *230* f.
Passereau 356.
Passion s. Choral.
Passion of Christ 41; see Oberammergau.
Passow 244.
Pasta, Sängerin *268.*
Pasticcio; see Ciampi.

Paterni, Impresario *270.*
Patronendruck 325.
Pattern-printing 325.
Pauer 330.
Pavard *236.*
Pedrotti, Carlo 363.
Pekiel, Bartolomaeus 55.
Péladan, J., 165.
Penzer 24.
Pepusch 332.
Pereyra, Mlle M. L., 144, *401.*
Perez 299, 320.
Perger, Richard von 196.
Pergolesi 25. 3 Triosonaten neu hrsg. 31. Pergolesifeier in Jesi, von Fedeli 56, 79, 165, 193, 195. Radiciotti, P. (bespr. v. Abert) 199 ff., 205, 248, 292, 300, 319, *113* ff. Fedeli, Un' Opera sconosciuta di P.? *139—150, 367.*
Peri, Jacopo 285, 354.
Perotti, Gian Agostino *274* f.
Perti, Giacomo Antonio *227.*
Pescara 313.
Pescetti, G. B. 30.
Peters, Katalog d. Musikbibl. P. s. Schwartz, Rud. 197.
—, Buchdrucker *397.*
Petersen, N. M. *66.*
Petrarca (bei Haßler) 313 f., 345.
Petreius 97.
Petrucci, Ottaviano dei 326.
Petters, Valentin *11.*
Petz, Johansen *381.*
Petzold, Joh. 248.
Peucker, Nicolaus *23, 76.*
Peurl, Paul 248.
Pez, Johann Christoph *222, 230.*
Pfaffenwinkel 41.
Pfeiffer, (Franz) *496.*
—, Hermann 358.
Pfister, Sänger *291, 293.*
Pfitzner, Hans 28, 88.
Pfordten, von der 25, 246.
Phalesius 213, 220.
Philidor 213, 223, 319, *263, 568—572, 574, 578, 583.*
Philipp, Johann *11.*
Philipp Ludwig, Pfalzgraf *9.*
Philippi, (Maria) 51, 53.
Philips 51, 278.
Phillebois, Alessandro di *222, 234.*
Piccinni 3 ff., 30, 56, 292, 300, 354, *113* ff., *263.*
Picot 254.
Pictures containing instruments 305.
Piel, P., Harmonielehre unter besond. Berücks. d. Anford. für d. kirchl. Orgelspiel, 10. Aufl. (bespr. v. E. v. Werra) 326 f
Pielke, Walter, Über die Register d. menschl. Stimme u. Bericht über experiment. Untersuch. der sog. Deckung gesungener Vokale 239—245.

Pielke, Walter 263, 333, 335.
Pierné, Gabriel 189.
Pierre, Constant *236* ff., *247, 251, 256, 263.*
Pietromarchi, Giulio *13.*
Pifaro, Nicolò 192.
Pignatta, Pietro-Romolo *222, 228* f.
Pilkington, Fr. 191, 278.
Piper, Gräfin *514.*
Pirard 264.
Pirro, André, J. S. Bach, deutsch v. Engelke (bespr. v. [Heuß]) 138 f.
Pirro, André 320, *565, 584.*
Pitch, chamber and church 59; absolute 116 b.
Pitoni *12.*
Pitsch 355 f.
—, V. Pianistin 356.
Pitt, Percy 340.
Pius X. 3
Pizzicato 304 b.
Plainsong, the nature of 363.
Plamondon 190.
Plantin *235.*
Plaschke, Friedrich 288.
Platzhoff 246.
Pley *235.*
Pleyel, Ignaz 11 ff. 30, 283, *251.*
—, Mme 109.
Pleyel-Wolff *252.*
Plonnsbach, Georg von *6.*
Plorck (Blorck), Hans *3.*
Plüddemann, Martin 302.
Poggi, Tenor *284.*
Poglietti, A., Arie m. Variat., hrsg. v. B. Hinze-Reinhold 60.
Pohl, C. F. *450.*
Poirée, E. 291.
Polen. Erstes historisches Konzert aus Werken polnischer Komponisten. Bericht von Jachimecki 55. Norlind, Zur Geschichte der polnischen Tänze *501—525.*
Polinski, A. 55.
Pollaroli, 30.
Polonini, Eutimio, Sänger *280.*
Ponchielli 292.
Ponsicchi, *263.*
da **Ponte,** Lorenzo 101 f.
Pontécoulant *236, 263.*
Poppen 52.
Porch, Johann *11.*
Porpora, Nicolo 200, 320, 354, 356.
Posse, Tänzer *324.*
Pougin, *239, 247, 565.*
Poupilinière 336 a.
Powescourt, Vte *256.*
Präsidium, IMG. 32 b, 94 b.
Praetorius, B. 248.
—, Ernst *382.*
—, Hieronymus 253, *387.*
— (Schultze), Jakob *387* f., *408* f.
—, Michael 298, *5, 250, 502, 515.*
Prag. Rychnovsky, D. Konservatorium in P. 284—288, 336 b.
Pratje *407, 412.*
Pratt, Waldo S. 211.
Precedents for Congresses, administrative 32 b.
Prechtler, Otto, Dichter *290.*
Preindl 286.
Prelinger 20, 135.
Preussen und die römische Kurie s. Hiltebrandt, Ph. 199.
Primitive Musik, Bericht über Felber's Ortsgruppenvortrag 173 f.
Printing, music (Littleton) 325.
Printz, Wolfgang Caspar *415, 591.*
Prizes for chamber-music, Cobbett's 151.
Procházka, Rud. v. 102, 288.
Procksch, Gaspard 281, 283.
Prod'homme, J. G. Pariser Notiz 57. Ortsgruppenberichte Paris 94. 144, 266 f. 303. de Curzon, Meyerbeer (Bespr.) 135. La Mus. ancienne à Paris en 1910 189 f., 353—357. Kurzer Nachruf für Guilmant 250.
Prod'homme, J.-G. 210.
Prod'homme, J.-G. 267.
Programme of Lond. Congress, daily 207, 268 c.
Programmusik. Klauwell, Gesch. d. Pr. (bespr. v. Einstein) 325.
Prohaska, Karl 115.
Proske, Karl, Weinmann, K. Pr. (bespr. v. H.[euß]) 370.
Προσκήνιον, Vorbühne 46.
Provenzale, *578.*
Prüfer, Arthur 24, 77, 92 f. Bericht über seine Ortsgruppenvorträge 114, 171 f., 115, 246, 252, *37.*
Prügel, Leonhart *4.*
Prunières, Henry, de la Laurencie, Lully (Bespr.) 299. Notes sur la vie de Luigi Rossi *12—16.* Notes sur les Origines de l'Ouverture française *565—585.*
Prunières, Henry 210, *573, 584* f.
Prunterer *100.*
Public Schools, English 317.
Puccini 255.
Pufendorf *412.*
Pugnani 233, 320.
Pulikowski 55.
Purcell 92, 248, 261, 278 f.

Quantel *495.*
Quantz, J. J. 91. *585.*
Quellen-Lexikon 337.
Queralt, Franc. 5.
Quittard, Henry 50, 267, 321, *256.*

Racine 12, *351.*
Radecke, R. 25, 247.
—, Robert 335.
Radiciotti, Giuseppe, G. B. Pergolesi (ausf. bespr. v. Abert) 199 ff.

Radiciotti, Giuseppe 56.
Radiguer, H., Dirigent 356.
Raff, Joachim 137, 296, 325.
Rahbeck *24.*
Raillard, Geiger 265.
Ramann, L. 29.
Ramazon, Peter *2, 10.*
Rambo, A. 56.
Rameau 50 f., 57, 83 f., 165. 189 f., 191, 280, 292, 303; in Brüssel 319 f., 324, 330. Auff. in Paris 353–356, *367* f.
Ramis, Bartolomeo 368.
Ranke, Leop. v. 96.
Rasche, Johann *392.*
—, Reiner *383, 386.*
Rathgeber, Valentin 265, *89.*
Rauch, Andreas *77.*
Raugel, Dirigent 353.
Raumer 71.
Rautenstein, Julius Ernst *389.*
—, Mauritz *389.*
Ravn, V. C. *20.*
Ray, A. 190.
Rebab 304 b.
Rebhun, Elise 302.
Rebs 12.
Rebwel, Mme. *253.*
Recessional by Elgar 316.
Redern, Graf *269.*
Redouté *246.*
Reger, Max 28, 51 f., 57, 86, 88, 197, 290, 368.
Régibo *235.*
Register; (= regestum); official registration of IMG. 32 b; organ registering 214; singing registers 304 a.
Rehberg, Willy, Pianist 266.
Rehnsköld *95.*
Reichard, Leni 143.
Reichardt, Joh. Friedr. 12, 114, 302, *439, 467, 586.*
Reichert, Arno, Ortsgruppenbericht Dresden 302 f.
Reichert, Arno 92 f.
de **Reiffenberg** *236, 325, 327.*
Reinken, Joh. Adam *71, 592.*
Reißmann 28, *237.*
Reiter, Joseph 194.
Remy, W. A. 285.
Renard, Facteur *251.*
—, Geiger 142.
Renault *96.*
Renier *366.*
Renner *371.*
Renwick, L. L. 113.
Report; Congress report-volumes 32 c, 32 d; report on the IMG. for two years 269; general report - system of IMG. 270; historical reports' to date from National Sections 340.
Resolutions at London Congress 337.
Réthi, L. 118, 358.
Reuß, Rodolphe 154.
Reventlow *23.*
Reymann 12.
Reymar *497.*
Reymund, Kardinal *375.*
Reynar, Meister *476.*
Reynier *244.*
Reysschoot, Dorsan van 212.
Rhaw 97, 265.
Rheinberger, Joseph 290.
Rhéti, Leopold 118, 358.
Rhezelius 143.
Ricci, Corrado 292.
—, Luigi, Komponist *269, 276.*
Riccius, Orpheus *3.*
—, Theodor, Oppel, Beitr. z. Gesch. d. Ansbach-Königsberger Hofkap. unter R. *1—12.*
Richard, Lautenist 303.
—, Timothy *157* f.
Richelet *348.*
Richter *103.*
—, Bernhard Friedrich 290. *100.*
—, (Ernst Friedrich) 158, 367.
—, Franz Xaver 248.
—, Otto 54, 92, 292.
Riedel, Carl 113.
Riemann, Hugo, 5 Klaviersonaten mit begleit. Viol. v. Karl Stamitz (bespr. v. Heuß) 31. Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte H. 1 (von dems.) 31. Collegium mus. No. 45 (von dems.) 31. 56. Beethoven's Streichquartette (von dems.) 364. Aufsatz in Peters Jahrb. 1909 (bespr. v. H[euß]) 365.
Riemann, Hugo 3, 20, 24. 58, 83, 87, 92 f., 115, 180, 183 f., 186, 188, 191, 199, 202, 246, 248, 261 f., 263, 265, 281 f., 327, 335 f., 352, 361 f., 367, *94, 101, 237, 249.* (Polemik Beck's in Sachen Aubry gegen R.) *316—323, 417* f., *439, 445, 453, 455, 474* ff., *478—485. 487* f. *490, 502.*
Riemann, Ludwig. Beiträge z. Akustik u. Musikwiss. hrsg. v. Stumpf H. 4 (Bespr.) 87 f. Bie, Klavier, Orgel u. Harmonium (Bespr.) 194.
Riemann, Ludwig, Hohenemser, Erwiderung an R. *151* f.
van **Riemsdijk**, J. 264.
Rietsch, Heinrich 25. 247, 340, *475* f., *486.*
Rigler, Gio.-Pietro *222, 233* f.
Riley, Walter, Geiger 335.
Rimbault *263, 568.*
— and Hopkins 79.
Rippert *367.*
Rist, Johann 17, 70, 100, *21, 36, 39, 46, 55, 66* ff., *70* f., *73, 76.*
Ritter, Alexander 28, 137.
—, Christian 111. Norlind, Zur Biogr. Chr R.'s *94—99.*
—, Gottfried *94* f.
—, William 53.
Rivier, Jeanne *236.*
Roberthin *34.*

Roberti, Tenor 302.
Robertson, Sänger 114.
Rochlitz, Friedrich 289, 328, *439, 450.*
Roda, Cecilio de 277, 339 f.
Rode, G. *24, 68.*
—, Lüder *374.*
—, Pierre 233.
Rodigast 16.
Röbel, Gregor *80.*
—, Valentin *39.*
Roehrich 24, 246.
Röntgen, Julius 213, 264.
Röthig 247.
Roger, Victor 4 f.
Rogister 142.
Rolland, Romain 108 f., *12, 15, 565, 578, 585.*
Rolle, Prof. 263.
—, (Joh. Heinrich) *590.*
Roller *247.*
Roman, Johan *98.*
—, Johan Helmich *98.*
Romani, Felice *270, 274—277, 279, 287.*
Romantik. Istel, Die Blütezeit d. musikal. Romantik in Deutschland (bespr. v. Nagel) 84 f. Glöckner, Studien z. romant. Psychologie d. Musik (bespr. v. H[euß]) 196.
Romberg, Andreas 11 ff.
Rome. International musical congress at 304c.
Ronald, L. 291.
Ronsard *353.*
Rontani, 251.
Rootham, Cyril 212, 278.
Rore, Ciprian de 313.
Rosa, Salvator 355, *13* ff.
Rosé 354.
Rosenberg, A. G. *523* f.
Rosenmüller, Johann 248.
Rosetti 191.
Rosner, Ferdinand 45.
Rosseter, Ph. 191, *21* f.
Rossetus 202.
Rossi, Donato *13.*
—, Gaetano, *274, 288* f.
—, Giovanni Carlo *13* f., *16.*
—, Luigi, Prunières, Notes sur la vie de L. R. *12—16.*
—, Michel Angelo *578.*
Rossini 13, 251, 292, *147, 268* ff., *273, 281, 284, 291.*
Rost *88.*
Rotermund *369, 390, 402, 407* f.
Roth, Ansgar. Ortsgruppenbericht Stockholm 303.
—, Hermann, Seydel, Grundfragen d. Stimmkunde (Bespr.) 29 f. Mayerhoff, Instrumentenlehre (Bespr.) 58. Krehl, Kontrapunkt. Ders., Fuge (Bespr.) 58. J. G. Walther, Gesamm. Werke f. Orgel hrsg. v. Seiffert, Denkmäler dentscher Tonkunst Bd. 26/27 (Bespr.) 139 f.
Roth, Hermann, Kl.-A. zu Bach's Magnificat (bespr. v. Heuß) 61.
Rothe, Johann 96.
Rothmann, Henningh *383.*
Rothschild, baron de *255.*
Rousseau, J. J. 192, *156, 245, 354. 565* ff., *581.*
Roussier *153.*
Rowe, W. *23.*
Rubeis, Aloys de *13, 16.*
Rubens *235.*
Rubert, Joh. Martin *39, 81.*
Rubini 292.
les Ruckers *235, 250—253, 255, 258.*
Ruckers, Jean d. ä. *251, 256.*
—, Jean d. j. *251, 255.*
—, André d. ä. *251, 256.*
—, André d. j. *251.*
Rudder, May de, Une «Personnalité» de la Musique contemporaine. Paul Dupin 108 f.
Ruderfort, Reichert *11.*
Rudolf, Daniel *412.*
Rue, Pierre de la 195, 263, 320.
Rübensam, Joh. *2,7.*
Ruggi, Filippo 281.
Ruggeriis, Ugone de 326.
Rules and bye-laws of the IMG. 32b, 175, 178.
Runge, Paul 87, (†) 323, *475, 477—481, 485, 487, 493.*
Ruppe 11.
Russland. Chants des paysans de la Grande Russie rec. par E. Lineff (bespr. v. F. M. H.) 28.
Rust, Wilhelm 159, 167, 290.
Rutha, Petri 143.
Ruthardt 184.
Rutini 259.
Rutterfurt, Christof *2.*
Rutz and vocal muscular control 48, 304c.
—, Clara 249.
—, Josef, Bericht über 2 Vorträge von Borchers über R.'s Typenlehre 248/50.
Rutz, Ottmar, Sprache, Gesang u. Körperhaltung (bespr. v. Seydel) 257.
Rutz, Ottmar 249.
Rychnovsky, Ernst, Das Konservatorium in Prag 284—288.
— on Prague conservatorium 336b.
Sachéro, Giacomo, Dichter *284.*
Sachs, Curt. Berliner Beethovenbriefe 20—23. Beethoven, Sämtl. Briefe hrsg. v. Kastner (Bespr.) 135. Levy, D. Signalinstrumente in d. altfranzös. Texten (Bespr.) 197 f. Teuchert u. Haupt, Musikinstr.-Kunde I. 1. (Bespr.) 202. Antwort an J. Levy 262. Altenburg, Anleitung z. Trompeterkunst, Neudr. Bertling (Bespr.) 324 f. Zur Frage des Clavecin à peau de Bùffle (gegen Closson) *589.*
Sachs, Curt. Prinzeß Amalie v. Preußen als Musikerin (bespr. v. [Heuß]) 369.
Sachs, Curt 91, 297, *406, 409.*
—, Hans 87, 100.

Sachs, M. E. 211.
SACHSEN. Moser, Zusammenschluß der sächs. Kunstpfeifer 1653 75.
Dazu Notiz von Rud. Wustmann 116.
Sàgh, Josef 323.
Saint-Evremond *12.*
Saint-Saëns, Camille 322.
Salbach, Samuel 75.
Salmon, André 355.
Salow, Paul 247.
Salvi, Lorenzo, Sänger *280, 287.*
Salvioli 3.
Sambon, Jules 292.
Sammarco, Opernsänger 279.
Samojloff-Morochowetz 333.
Sampaio, J. P. de 212.
Sances, Giov. Felice *221, 223.*
Sandberger, Adolf 2, 25, 56, 110, 191, 246, 277, 315, 339 f., *8, 10, 421.*
Sandrin 221.
St. Victor, Adam von 14.
San Martino, Enrico di 250.
Sannazar *349.*
Sannemann, Fried. 340.
Santo Liquido, Alberto 76.
Saran, Fr. *475, 478, 481, 483, 487.*
Sarrazin *332.*
Sarro, Domenico 200.
Sarti, Giuseppe 12.
Sauer, Emil 354.
Sautelet, Sänger 356.
Savenau, C. M. v. 285.
Savigny 96.
Scandello 265.
SCARBIA (Mittenwald) 42.
Scarlatti, Alessandro 5. Harpsichord and Organ Music neu hrsg. 61, 193, 200, 251, 299 f., 353, 355, *227, 565.*
—, Domenico 51, 60, 113, 303, 355 f., *420* ff.
Scarron 224.
Schade, Abraham 253.
—, Johann *592.*
Schade, Richard, Aufführung des Faustus von Marlowe 26 f.
Schäfer, Physiologe 244
—, Carl, Fagottist 265.
Schaeffer dance 44.
Schaffrath *590.*
Schafhirt, Hieronimus *11.*
Schaljapin, Opernsänger 335.
Schatz, Albert *276.*
—, Joseph *475.*
Scheele, Johann *409* ff. Sein Sohn *411.*
Scheibler, L., v. Jolizza, Das Lied und seine Geschichte. (Bespr.) 28. Untersteiner, Storia della musica 3. ed. (Bespr.) 327.
Scheidemann, Heinrich *388, 400, 402, 408* f.
Scheidt, Samuel 263, *209.*
Schein, Joh. Hermann 100, 248, 265, *35, 37, 39, 209. 400.*
Schele, Ernst *58.*
Scheler, A. *327, 329.*
Schellinckx, Mlle, Geigerin 302.
Schelling 96.
Scheltema *58.*
Schencker 281.
Schenk, Johannes *393.*
—, Joh. Tilemann *393.*
Schering, Arnold. Hughes-Hughes, Catalogue of Ms. Music in the Brit. Mus III. (Bespr.) 84. Iandormy, Hist. de la mus. (Bespr.) 85. Michel, La Sonate pour Clavier avant Beethoven (Bespr.) 86.
Schering, Arnold, Alte Meister des Violinspiels (bespr. v. Heuß) 30 f. Perlen alter Kammermusik (von dems.) 31. Bach-Jahrbuch 1909 (bespr. v. M. Schneider 166—168.
Schering, Arnold 24, 115, 246, 299, 301, *456.*
Schetter 142.
Scheurleer, D. F. 212, 338, 339, 340, 342.
Scheurleer, 213 f., 218/21, 277, 279, 292 f.
Schiazzetti, Sängerin *268.*
Schiedermair, Ludwig, W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist (Bespr.) 299 f.
Schiedermair, Ludwig, Aufsatz im Jahrbuch Peters 1910 (bespr. v. H.[euß]) 366.
Schiedermair, Ludwig 25. (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 142, 246, 292.
Schiele, Sänger *292.*
Schikaneder 102.
Schiller, Fr. v. 12, 100, 298, 321, 353, *268. 290.*
—, Lotte von 336.
Schindler, Anton 351 f.
Schirmer *36.*
Schitler, L. 27.
Schlaf, Johannes 343.
Schlegel, Petter *2.*
Schlesinger, Kathleen 304 b.
Schlesinger, Kathleen 245, 266.
Schlichthorst *375.*
Schlick, Arnold 204.
Schlöpke, Martin *410.*
Schmeltzel, Wolfgang *87—90.*
Schmelzer, Joh. Heinrich *222—228.*
Schmid, Anton 198.
—, Bernhard, d. ä. 222.
—, W. 25.
Schmidt, A. W. *207.*
—, Carl 109.
—, Heinrich 143.
Schmidt, Karl, Privatkonzerte a. d. Anf. d. 19. Jh. 10—13, 113.
Schmidt, Karl, Hill, Leben und Werke (kurz bespr.) 29.
Schmidt, Leopold 133, 351.
Schmiedt, Barthel *2, 4.*
Schmitt, Ad. 266.
Schmitz, Eugen. (Zur Notiz) 32.
Schmitz, Eugen 25, 246.
Schnadahüpfl 44.
Schneider, Georg, Abr. 11, 13.
—, Joh. 158.

Schneider, Max, Ortsgruppenbericht Berlin 113 f. Bach-Jahrbuch 1909 (Bespr.) 166—168.
Schneider, Max, Mattheson, Ehren-Pforte. Neudruck (bespr. [v. Heuß]) 86.
Schneider, Max 17, 18, 23, 61, 264, 335.
Schnerich, Alfred, Wie sahen die ersten Vorstell. von Mozart's Don Juan aus? 101—108.
Schnitzer, Arp *409* f.
Schobert, Johann 248.
Schoch, Johann Georg 194, *36*.
Schöffer, Peter 97.
Schönbach *496*, *498*.
Schönberg, Arnold 336 c.
Schönberg, Arnold, Wellesz, A. Sch. 342—348.
Scholtz, H. 302.
Scholze, Johann Sigismund s. Sperontes.
Schop, Johann *70*, *73*, *400*, *402*.
Schott *157*.
Schreck, Gustav 25, 277, 288, 339.
Schreiber, Christoph *207* ff.
—, Georg Henrich *39*, *81*.
Schreyer, Joh. 167.
Schroeckh, M., Pianistin 303.
Schröder *19*.
—, Paul *11*.
Schubart, C. F. Daniel *586*.
Schubert, Daniel 12.
—, Franz 28, 136, 171, 191. Frimmel, Sch. u. Beethoven 193, 251 f., 292, 302, *441*.
Schucht, J. 135.
Schünemann, Georg, Beiträge z. Biographie Hammerschmidt's *207—212*.
Schünemann, Georg 93, 113.
von Schütz, Sängerin 264.
Schütz, Heinrich 17, 50, 54, 92, 100, 115. 289, 301 f., 309, 354, *20*, *209*, *400*.
Schulhoff, Julius 285.
Schultes, Balthasar *11*.
Schultz-Gora, O. *327*.
Schulz, J. A. P. 11 ff. 114, 369.
Schumacher, H. A. *370* f.
Schumann, Alfred, Der junge Schumann (bespr. v. Abert) 201.
Schumann, August 201.
Schumann, Georg, Trio-Sonate v. Ph. E. Bach hrsg. (bespr. v. Heuß) 60.
Schumann, Rob. 28, 30, 61, 135, 158 f. A. Schumann, Der junge Sch. (bespr. v. Abert) 201, 251, 302. Abert, R. Sch., 2. Aufl. (bespr. v. Heuß) 324, 367 f.
Schuster, Archivrat *370*.
—, Kapellm. 350.
Schutzgeister 46.
Schwartz, H. 192.
Schwartz, Rudolf, Katalog d. Musikbibl. Peters (bespr. v. H.[euß]) 197. H. L. Haßler, Werke T. 3 hrsg. (ausf. bespr. v. Einstein) 309—315. Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1909 u. 1910 (bespr. v. H.[euß]) 365 ff.
Schwartz, Rudolph 113, *587*.
Schwarzenburg, Maria Gräfin 315.
Schweitzer, (Albert) 320.
—, Anton *277*.
Schwieger, Jakob *36*.
Schwindel, Friedr. 11 f.
de Sclessin *242*.
Scott, Cyrill 291.
—, Walter *275*, *280*.
Scribe *290*.
Scronx, Gherardus 49 f.
Sebastiani 17 ff.
Sechiari 190
Sedlnitzky, Graf von *292*.
Seedorf *370*.
Sefčik 336 b.
Sefčik, Ottokar 285 ff.
Seffner, Bildhauer 288.
Sehlig *209*.
Seidl, Arthur 80.
Seiffert, Max. J. S. Bach, Brandenb. Konz. hrsg. (bespr. v. Heuß) 61. J. G. Walther, Gesamm. Werke f. Orgel hrsg. Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 26, 27 (bespr. v. Roth) 139 f.
Seiffert 212, 340, 342.
Seiffert, Max 213, 277, 335, 368, *32*, *388*, *402*, *504*, *590* ff.
Seligmann, Adalb. Franz 358.
Sellario, Antonio *16*.
Selle, Thomas *36* f., *39*, *400*, *402*. Arnheim, S 's Nachfolger *590* f.
Sénaillé 319 f., 354.
Senfl, Ludwig 97, 100.
de Serant *264*.
Serbulow, Michael 286.
Sercy *362* f.
Setaccioli, Giacomo. Debussy è un innovatore? (bespr. v. Spiro) 29.
Sévigné, Mme de *574*.
Seydel, Martin. Bruns, Bariton oder Tenor? (Bespr.) 194. Lepanto, Sprech- und Gesangunterricht (Bespr.) 197. Eug. Fischer, Neue Gesangschule (Bespr.) 255. Rutz, Sprache, Gesang und Körperhaltung (Bespr.) 257.
Seydel, Martin, Grundfragen der Stimmkunde (bespr. v. H. Roth) 29.
Seydel, (Martin) 92.
Seyffarth, H. 192.
Sgambati 250.
Shakespeare 96, 367.
Shedlock, J. S., A. Scarlatti's Harpsichord and Organ Music hrsg. (bespr. v. Heuß) 61.
Shedlock, (J. S.) 336.
Sherwood, P. 302 f.
Shinn, F. G. 340.
Siborg (Sidenborg), Joh. *387* f., *403*.
Sievers, Andreas *377* f., *381*.
—, Christoffer *404*.
—, Eduard 249.
—, Jürgen *393*.

Sigismund III. v. Polen *71*, *502*.
Sihleanu, Stefan 211, 339.
Sihleanu, Stefan 277.
Silbermann 191, *258* f., *262*, *265*.
Silverstolpe *96*.
Silvius, Matthias, Svenonis *518*.
Simon, Alicja. Korganoff, Beethoven (Bespr.) 296 f.
Simon, Alicja 55, 77. Bericht über ihren Ortsgruppenvortrag in Warschau 115, 193, 212.
—, James 113.
Simpson, Christopher 278.
Simrock 351.
Sincero *467*.
Singing registers 304 a.
Sißan, Bartolt *393*.
Sittard, J. *369*, *373*.
Siversen, Johann *380* f.
Sivori 292.
σχηνή, dressing-booth 46.
Skotschofsky, J. G. *105* f.
Skraup, J. N. 285.
Slopes, the lower; see Amfiparnaso.
Smetana, Friedrich 285 f.
Smidt, G. *376*.
—, J. *369*.
Smit, David *19*.
Smith, E. 291.
—, Hermann *157*.
—, Robert *585*.
Smolian, Arthur 292.
Snider, Bartoldt *379*.
Sobieski, Johann *501*.
Sol-Fa, see Tonic Sol-Fa.
Solera, Temistocle, Dichter *285*, *287* f.
Soltys, H. Mieczulaw 340.
Soltys, M. 55.
Somigli, Carlo 212, 340.
Somigli, C. 250.
Somis 233.
Sommer, Johann *382—385*.
—, Simon *383*.
Sommers, Jurg *396*.
Sondheim, Moritz 142.
Sonneck, O. G.; see Caractacus, Ciampi; 141, 339, 340.
Sonneck, O. G. 65, 277.
Sonnleithner 101, 103.
Soto, Francesco 302.
Soulié 254.
Southgate, T. Lea 275, 340.
Sowinski, A. *501*.
Sparre, Gustav, Tänzer *324*.
—, Svant, Tänzer *324*.
Spencer, Herbert 173, 194.
Sperontes, Singende Muse hrsg. v. Buhle (bespr. v. Abert) 70 ff. 114. Buhle, Die Rokokolieder von R. Wustmann (Ausführl. Bespr.) 161—165, 193, 366, *22*, *71*, *517*.
Speyer, Sir Edgar *256*.
Spilcker *405*.
Spiro, F., Setaccioli, Debussy è un innovatore? (Bespr.) 29.
Spiro, F. 79, 213.
Spiro-Rombro, Assia 212.
Spitta, Friedrich 247.
—, Philipp 17, 70 f., 75 f., 100, 139, 200, 320, *22*, *71*, *565*.
Spohr, Louis 236.
Spontini 80, 111, 251, 295, 355.
Springer, Hermann. Ortsgruppenberichte Berlin 92 f., 113, 264, 333 ff.
Springer, Hermann 213, 338, 340.
Springer, Hermann 113, 279, 335.
—, Max 115.
Squire, W. Barclay 337, 340.
Stabat Mater of Jacoponus 41.
Stade, W. 97, 158.
Staden, Johann 248.
Staiger, Robert. Nagel, Sudien z. Gesch. d. Meistersänger (Bespr.) 86 f.
Stainer 143.
Stake, Johannes *372*.
Stamitz, Anton 136.
—, Johann 134, 172, 191, 248, 281 ff., *445*.
Stampiglia, Silvio *222*, *233* f.
Stanford 278, 291.
Stanley, Albert A. 141, 212, 340.
Stanley, Alb. A. 110, 113, 277, 292.
Staphorst, N. *371*.
Starczewski, F. *501*, *520* f.
Starter, Jan *56*.
Startzer, Josef *453*.
Stations of the Cross 41.
Statistics of attendance at London Congress 268 a.
Statuti, Annibale, Sänger *285*.
Staudigl, Sänger *291*.
Steffan, (Joseph) *259*.
Steffani, Agostino, Hiltebrandt, Preußen u. d. röm. Kurie Bd. 1 (bespr. v. Einstein) 199.
Steffen, Richard *524* f.
Steigleder, H. Ulrich 254.
Stein, (Andreas) *259*.
—, Christophorus *391*.
Stein, Fritz, Ernst Naumann † 158 f.
Stein, Fritz 210.
Stein, Fritz 92 (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 204 f. u. 335 f.
—, R. 34, 205.
—, R. H. 361.
Stein, Richard 211, 336 c.
Steiner 21, 353.
Steinhausen, F. A., A. Moser, Bemerkungen zu St.'s »Physiologie der Bogenführung« (Abwehr) 230—237.
Steininger, Peter *11*.
Steinitzer, Max 187.
Steinmayer organ-builder 43.
Stephani, Hermann 54. (Heuß, Händel's Jephtha in der Bearb. von St.) 129—132, 133. (Kaiser, St.'s Euryanthenbearbeitung) 251 f., 357.

Stephanus, Johannes *88.*
Sterkel, Joh. Fr. X. 12.
Sterne, (Lawrence) 53.
Stieger, Franz, Dictionary-Catalogue von Towers (Ausf. Bespr.) 3—9. Dazu Erwiderung von Towers 259/61 und Antwort von Stieger 261 f.
Stiehl, Carl *18* ff., *369.*
Stier 367.
Stiévenard 133.
Stigliano, Fürst von 199.
Stimmkunde s. a. Gesang. Seydel, Grundfragen d. Stimmkunde (bespr. v. Roth) 29 f. Bruns, Bariton oder Tenor? (bespr. v. Seydel) 194. Ulrich, Grundsätze der Stimmbildung 1474—1640 (bespr. v. Goldschmidt) 202 f. Pielke. Über d. Register d. menschl. Stimme 239—245. Bericht über 2 Ortsgruppenvorträge von Katzenstein u. Guttmann 333 ff.
Stockhausen 202.
Stölzel *590.*
Stoll, Anton 358.
Stoltzer 97.
Storck, A. *369, 372.*
Storck, Karl, Musik u. Musiker in Karikatur u. Satire Lief. 1. 2 (bespr. v. Buhle) 138.
Strack, Erasmus 100.
Stradal, August 354.
Stradella, (Alessandro) 328, 354.
van der **Straeten** *236, 252.*
Straube, Karl 61. Bearbeitung v. Händel's Belsazar 78, 129, 165, 288.
Strauß, David Friedrich 325.
—, R. 28, 126, 197, 321, 324, 344.
—, Viktor von *159.*
Straw-bass register 304 b.
Strecker, Karl 286, 288.
Streicher, J. B. 191 f.
Streinz 87.
Striggio 328.
Strinasacchi, Teresa, Sängerin *276.*
Ströbein, Daniel *386.*
στροφή 152.
Strungk, Christian Friedrich *591.*
—, Delphin *591.*
—, Nicolaus Adam *591.*
Struycken 333.
Stumpf, Carl s. Akustik 87 f.
Stumpf, Carl 110, 113, 121, 126, 173, 335.
Sturm 166.
STUTTGART. Bopp, Beitr. z. Gesch. d. St. Stiftsmusik (bespr. v. Abert) 253 f.
Style-periods of music-history (Adler) 358.
Suchy 288.
Suk, Josef 336 b.
Suk, Josef 286.
Sulis *241.*
Sulzbach, Graf von *324.*
Summa, Dichter *275.*
Summers, Joseph 213.
Surzyński, G. 55.
Susato, Tilman 213, 217 f., 263.
Sweelinck 320, 341, 368, *387.*
van **Swieten** 11 f., 365.
Symphonic poems (Antcliffe) 360.
Szamotulski, Waclaw 55.
Szarzyński, S. S. 55.
Szulc, Pianist 356.

Tabing, Johann *400.*
Tabourot, Jehan 220, *502.*
Tadolini, Sängerin *290.*
Tafelkonfekt, Augsburger 70.
Taktlehre s. **Musikunterricht** 180—188.
Tallis, Thomas 27, 278.
Tam O'Shanter (Mackenzie) 276.
Tappert, Wilhelm 295.
Tartini (eine c-moll Sonate neu hrg.) 31, 233, 292, 319 f., 354.
Taskin, Alexandre *247* f., *254.*
—, Antoine Joseph *247.*
—, Henry Joseph *247* f.
—, Jean *236.*
—, Pascal (Joseph), Closson, P. T. *234—267.* Dazu Sachs, Zur Frage des Clavecin à peau de Büffle *589.*
—, Pascal-Joseph, Neffe des vorigen *237, 247, 261.*
Tasso, Torquato (T. u. Haßler) 310 f., *285, 349, 352.*
Taube, Tänzer *324.*
Tauwitz 285.
Tanz, Oppel, Einige Feststell. zu d. französ. Tänzen d. 16. Jh. 213—222. Norlind, Zur Geschichte der polnischen Tänze *501—525.*
Taylor 291.
Tebaldini, Giovanni 251.
Telemann 166, *565, 589* f.
Tempia, Stefano 363.
Ténéo, M. 133, 190.
Ten Have, Jean 355.
Terkelsen, Søren *66* ff.
Ternstedt *517* f.
Terry *230.*
Tessarini 354.
Tessmann, G. 117.
Tetrazzini, Opernsängerin 279.
Teuchert, Emil und Haupt, Erhard Walter. Musikinstrumentenkunde, T. 1. Saiteninstr. (bespr. v. C. S.[achs]) 202.
Thalbitzer, W., Musik aus Ostgrönland 33—40.
Thalbitzer, William (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 205.
Thayer 20, 335 f., 352.
Theile, Johann 18.
Thelwall, W. H. 212.
Theokrit *349.*
Thiard-Laforest, J. 112.
Thibaud, Jacques 319, 355.
Thibaut 205.
—, Le P. 165.
Thierfelder, A., 25, 247.

Thiersault de Mérancourt, Mme 357.
Thode, Henry 24.
Thomas-San-Galli 91.
Thomasius 86.
Thompson, Herbert 370.
Thomson, (César) 287.
Thuren, Hjalmar, Musik aus Ostgrönland 33—40.
Thuren, Hjalmar (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 205 f.
Thysius *43.*
Tideböhl, Ellen von 323.
Tidens-Onnom, Mme *246.*
Tiersot, Julien, Le Lied »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« 222—226.
Tiersot, J. 113, 160, 293, 221, *348.*
Tinel, (Edgar) 318.
Tischer, Gerhard 24, 246.
de **Tissenhauzen,** Tänzer *324.*
Titian 320.
Titurel 43.
Tobias, Lautenist *403.*
Toeschi 281.
Tolia, Mathias 143.
Tomaschek 286.
Tonkünstlerlexikon, Kleines, hrsg. von Frank, 11. Aufl. v. Kipke (bespr. v. G. Kaiser) 85.
Tonic sol-fa. Article by W. G. McNaught 349.
Melodic interval-sense and tonality-sense are exhibitions of memory specially developed or trained.
Tornschilt, Tänzer *324.*
Torre, F° de la (Air de danse neu hrsg.) 30.
Torrefranca, Fausto 210, 340.
Torrefranca, F. 250.
Torri, Francesco *222, 230* f.
—, Giuseppe, Sänger *276.*
Totenliste.
Haberl 1, Aubry 13, E. Naumann 111, 158, G. Wustmann 111, Guilmant 250, Ipp. Valetta 293, G. Mahler 293, P. Runge 323, F. Mottl 323, Samuel de Lange 324.
Tournemire, Charles 142, 264.
Tourson, Tänzer *324.*
Tourte 232.
Towers, John 258.
Towers, John (Diction.-Catal. of 28015 Operas. . bespr. v. Stieger) 3—9.
Toye, G. 291.
Tracey, Minnie, Sängerin 354.
Trägner, R. 191.
Tragy, Josef 286.
Trampe *495.*
Trautmann 24, 246.
Trede 95.
Trelli, Mlle., Sängerin 355.
Tremais (1 Violinsonate neu hrsg.) 31.
Trévoux *367.*
Troubadours, Beck, La Musique des Tr. (bespr. v. J. Wolf) 252. Ders., Zur Aufstellung d. modalen Interpretation d. T.-Melodien (Polemik gegen H. Riemann, Aubry u. Joh. Wolf) mit Wolf's Entgegnung *316—324.*
Trouflant *255, 257* f.
Troyer, C. 64.
Tsai-yu *154.*
Tschaikowsky, P. J. 65, 77.
Tschepe, P. A. *158.*
Tscheremissinoff, Pierre 339.
Tua, Teresina 293.
Tunder, Elisabeth *19.*
—, Franz *19.*
Two-manual organs *215.*
Tye 278.

Udine, Jean d' 76, 291.
Uffenbach, Frau v. *105.*
—, Joh. Friedrich Armand v. *105* f.
—, Zacharias Conrad v. *105.*
Ulrich "mystery" 45.
Ulrich, Bernhard, D. Grundsätze d. Stimmbildung . . . 1474—1640 (bespr. v. Goldschmidt) 202 f.
Ulrich, Bernhard 191, 366.
—, J. *328.*
Ulrika Eleonora v. Schweden *97.*
Umling, Adele 115.
Umme, Christopher *380.*
Unger, Max, Ortsgruppenberichte Leipzig, 114 f., 171 f.
Unger, Max 352
Ungher-Sabatier, Sängerin *275* f., *279.*
UNITED STATES National Section of I.M.G. 140.
University music 74.
University of London 275.
Unnüssig, Helios *11.*
Untersteiner, Alfredo, Storia della musica, ed. 3 (bespr. v. Scheibler) 327.
Urbach, Otto 85.
Urfé, Honoré d' *66* f., *349, 351, 354.*
Urspruch, Fanny 143.

Vaccai *272.*
Vadé 224.
Vahrenkampff 71.
Valentin, Caroline (Bericht über ihren Ortsgruppenvortrag) 142 f.
—, Karl *522.*
Valentini 51.
—, G., Geiger 356.
Valetta, Ippolito (†, kurzer Nachruf von Fedeli) 293.
Vallandri, Mme., Sängerin 190, 356.
Vallet, Nic. *55.*
Valotti 320.
Vandermonde, A. T. *263.*
Vassmer, Johann *373.*
Vaterhaus, Hane. 72.
Vaudemont, Mlle. de *570.*
Vecchi; see Amfiparnaso.

Vecchi, Orazio, Bericht über Dent's Ortsgruppenvortrag über den Amfiparnasso 170f., *39* als Quelle für Voigtländer *42* f., *45*, *60*.
Vega, Lope de *290*.
VELDIDENA (Wilden) 42.
Vellbruck, Fürstbischof *238*, *240*, *242*.
Venier, Verleger 281 f.
—, Domenico 311.
Venosa, Gesualdo principe da 328, 342.
Ventura, Domenico *222*, *225—229*.
—, Santo *222—225*.
Veracini 354 f.
Verbena, Mlle., Sängerin 354.
Verdi, Giuseppe 65, 79, 137, 292, *278*, *280*, *287* f., *291*, *296*.
Verdier, Pierre *95—98*, *511*, *514*.
Verdonck, Cornelius 49 f.
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis 341.
Verezi, Johann Peter 7.
Verovio, Simone 314.
Versepuy 110.
Vessella, A. 250f.
Via crucis ceremony 41.
Viardot, Mme 190.
Victoire, Prinzeß v. Frankreich *264*.
VIENNA Congress 32 c.
Vierdanck *408*.
Villa, Angela, Sängerin *280*.
Villarosa 200.
Villenfagne *237*.
Villeroy, duchesse de *265*.
de **Villiers** *397*.
Vinci, Leonardo 200 f., 300, *112* ff.
—, Leonardo da 165.
Vines, Ricardo, Pianist 356.
Viol music in England 149.
Violin, history of 304b.
Violine. Greilsamer, L'Hygiène du Violon, de l'Alto et du Vc (bespr. v. de la Laurencie) 196 f. Moser, Bemerkungen z. Steinhausen's »Physiologie d. Bogenführung« 230—237.
Viollet-le-Duc *326*.
Viotta *237*.
Viotti 233, 251.
Virbès, Klavierbauer *256*.
Virdung 297, *5*, *250*.
Virgil *349*.
Vischer, Friedrich Theodor 369.
Visconti, Gasparo 193.
—, di Modrone, Guido 56.
Visée *516*.
Visetti, Alberto 339, 340.
Vivaldi, A. 27, 79, 93, 233, 319, 353 ff.
Vogelgesang. Hornbostel, Musikpsychol. Bemerk. über V. 117—128. Dazu Erwiderung v. B. Hoffmann nebst Antwort von Hornb. 330 ff.
Vogelsang, W. 211.
Vogler *590*.
—, Abt 205, 303, *252*.
Vogt 87.
Voice-production system of Rutz 304c.
Voigt, A. 119 f., 122 ff.
Voigtländer, Gabriel, Kurt Fischer, G. V. *17*, Biographie *18*, Besprechung d. Lieder *22*, Stellung in d. Liedgesch. *33*, Quellen u. Würdigung d. Melodien *41*, Nachwirkungen *66*.
Volbach, Fr., Das moderne Orchester in seiner Entwickelung (bespr. v. Heuß) 88. Händel, Messias hrsg. (bespr. v. Heuß) 169 f.
Volbach, Fr. 25.
Volkmann, Hans, Em. d'Astorga Bd. 1: D. Leben (bespr. v. Einstein) 327 f.
Vollerthun, Georg 93.
Voltaire 223, *240*, *245*, *249*.
Voluntaries, organ 218.
Vopelius 17, 19.
Vorlesungen über Musik[1])
Altona 133.
Antwerpen 247.
Basel **24**, 245.
Berlin **24**, 245.
Bern **24**, 245.
Bonn **24**, 245.
Breslau **24**, 245, **323**.
Brüssel **54**, **76**, 245, 247, **291**.
Cöln (Handelshochschule) **24**, **246**.
Danzig 191.
Darmstadt (Techn. Hochschule) **24**, **246**.
Eisleben 54, 133, 357.
Erlangen **24**, **246**.
Florence 77.
Frankfurt a. M. **24**, 54.
Freiburg (Schweiz) **24**, **246**.
Freiburg i. B. **24**, **246**.
Genf **24**, **246**.
Gent 54.
Gießen **24**, **246**.
Göttingen **246**.
Greifswald **24**, **246**.
Halle a. S. **24**, **246**.
Hamburg 77.
Hannover **246**.
Heidelberg **24**, **246**, **291**.
Helsingfors 77.
Jena **246**, 357.
Kiel **24**, 133, **246**.
Kopenhagen **54**, **246**.
Lausanne **246**.
Leipzig **24**, 77, 133, **246** f., 247. **291**.
Lüttich 54.
Lund **54**.
Malines 323.
Mannheim **291**.
Marburg **25**, **246**.
Mons **54**.
München **25**, 133, 165, 191, **246**.
Münster (i. W.) **25**, **246**.

[1]) Die fettgedruckten Zahlen bedeuten Universitätsvorlesungen.

Neufchâtel **25.**
Nürnberg 77.
Posen **25**, 77, **247.**
Prag **25, 247.**
Ratzeburg 323.
Rostock **25, 247.**
Siegen i. W. 133.
Straßburg **25, 247.**
Tübingen **25, 247.**
Vaè b. Budapest 323.
Warschau 77.
Wien **25, 247. 357** f.
Zürich **25, 247.**
Vulpius, Melchior 253.

Wagener, G. *157.*
Wagner, Frl., Sängerin 266.
Wagner-Paris 267.
—, Cosima 57, 295.
—, Minna 82, 295.
Wagner, Peter, Einführung in die gregorianischen Melodien 3. Aufl. T. 1 (bespr. v. W.[olf.]) 257 f.
Wagner, Peter 24, 246, 366.
Wagner, Richard 28, 29. Parsifal and Ettal 40. 43. 76. Dauriac, Le Musicien-Poète R. W. (bespr. v. Moos) 80 ff., 85 f. Briefwechsel mit Liszt 3. Aufl. hrsg. v. Kloss (bespr. v. Heuß) 89, 108, 113, 130 f., 137, 173, 189. Fries, R. Wagner's Stil in Vers u. Prosa (bespr. v. Witkowski) 195 f., 241 f. W. an Freunde u. Zeitgenossen hrsg. v. Kloß (bespr. v. Istel) 258. Denkmal at Berlin 272, 284 f., 292. Kapp, R. W. (bespr. v. Istel) 294 ff., played in English 304 d., 318, 324, 327. Briefwechsel mit Breitkopf u. H. (bespr. v. [Heuß]) 328 f., 363; autobiography 369, *290, 292, 295.*
Wahl, Eduard 304 c.
Wahl, Eduard 247.
Waisselius, Mattheus *504, 507, 520.*
Walcott's cathedralia 74.
Waldberg, Max von *25, 27, 35, 77.*
Waldersee, (Paul) Graf 159.
Walker; see Histories.
Wallaschek, R. 25, 173, 247.
Wallerius-Retzelius *512.*
Wallner, Frl. B. 165.
Walrant 50.
Walther von der Vogelweide 114. Molitor. Die Lieder d. Münsterischen Fragmentes *475—500.*
Walther, Georg A. 92, 134, 292, 355 f.
—, Johann 15, 18. *8.*
—, Johann Gottfried, Gesamm. Werke f. Orgel hrsg. v. Seiffert (bespr. v. Roth) 139 f., 281, 291, *18, 404, 566, 581.*
Wambach, Georg von *4* f.
Wanhall 11 f.
Wasielewski, *570.*
Wasmuth *412.*
Wasserhun *36.*
Watteau 332, *347, 351.*
Webb, Gilbert 291.
Webbe, 277.
Weber, Bibliograph *247, 249.*
—, Carl Maria von 13, 28, 85, 135; W. als Kirchenkomp. im Ortsgruppenbericht Frankfurt a. M. 171. Kaiser, Stephani's Euryanthenbearbeitung 251 f. Kaiser, Bitte um W.-Briefe 303, *156, 281.*
—. Georg *39.*
—, Georg, Organist *591.*
—, Georg Heinrich *23, 36, 39, 57, 81* f.
—, Johannes 135.
—, Wilhelm Eduard 239, 304 a.
Webern, Anton von 345.
Wechlin, Joachim *396.*
Weckerlin *348.*
Weckherlin 35.
Weckmann, Jakob *591.*
—, Matthias, Arnheim, W.'s Nachfolger *591* f.
Wedekind, Frank *92.*
Weelkes, Thomas 278.
Wegeler 351.
Weichmann, Johann *34, 38, 70* f., *73.*
Weigl 13
Weihnachtslieder. Closson, Vingt Noëls anciens (bespr. v. Heuß) 61.
Weiland *39.*
Weill, Rudolf 171.
Weinlig 367.
Weinmann, Karl, F. X. Haberl † 1 ff.
Weinmann, K., Karl Proske, d. Restaurator d. klass. Kirchenmusik (bespr. v. H.[euß]) 367.
Weinmann, K. 212, 213.
Weinmann, Karl 26. *487, 491.*
Weise, Christian *36, 81.* (Besprechung seiner Lieder) *83* f., *86—89.*
Weismann, A. 128.
Weismann, Julius (W.-Abend in Mannheim, Bericht) 172.
Weiß' Phonoskop 333 f.
Weiß, Erna, Pianistin 303.
Weiss, Ottmar 45.
Weitzmann 213.
Wekerlin 213.
Welker, Dirigent 266.
Wellesz, Egon, Ortsgruppenberichte Wien 115 f., 173 f. Arnold Schönberg 342—348.
Wellesz, Egon. Fux, Costanza e Fortezza hrsg., Denkmäler d. Tonkunst in Österr. Jg. XVII. (bespr. v. Heuß) 89 ff.
Wellesz, Egon 211, 293.
Wellmann, Friedrich *369.*
Wenzel, E. 158.
Werckmeister, Andreas 298, *382.*
WERDENFELS 42.
Werra, Ernst von, Piel, Harmonielehre, 10. Aufl. (Bespr.) 326 f.
Wert, (Jaches de) 309.
Wesendonck, Mathilde 82, 295.

Weßel, Arnold *396* f.
West, John E., Cathedral organists 74; see Old English organ music.
WESTMINSTER catholic cathedral 276.
Westphal, Rudolph 97.
WHITE FRIARS ("Alsatia") 268 d.
Whyte 278.
Wichard, L. *410* f.
—, Michael *410* f.
WIEN, 50 Jahre Wiener Philharmoniker 1861—1910 (bespr. v. Haas) 196.
Wieland *277.*
Wieselgren *97.*
Wiesner 85.
Wilbye, John 278.
Wild, Meistersinger Sebastian 45.
Wilhelm, Pfalzgraf *10.*
Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth 165.
Willfort, Egon Stuart 212.
Willia, Mlle., Alt 302.
Williams, Vaughan 291.
Wilmans, W. *496, 499* f.
Winne, Kantor 17.
Winßer, Christoph *384.*
Winter, Otto 265.
—, Peter von 11 ff.
Winzingerode *263.*
Wirth, Hermann F. (Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag) 263 f.
de **Wit,** Paul *250, 252, 254. 261* ff.
Witkowski, Georg, Fries, Rich. Wagner's Stil (Bespr.) 195 f.
Witt, F. X. 2.
Wittenbecher, O., Cellist 265.
Wittwer 354.
Wöhrle 134.
Wölfflin, E. von 117.
Woerlen, Frl., Pianistin 303.
Wohlbrück *280.*
Wohlgemut 85.
Woitínek, Julius 213.
Wolf, Ernst Wilhelm 335, *586.*
—, Hugo 28,, 114, 137. Newman, H. W. deutsch v. H. v. Hase (bespr. v. Mojsisovics) 138, 327.
Wolf, Johannes, (Aubry †) 13 ff. Festrede auf Liliencron 95—100. Beck, La Musique des Troubadours (Bespr.) 252. Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit (Bespr.) 252 f. Brenet, Les Musiciens de la Ste-Chapelle du Palais (Bespr.) 254 f. Gmelch, Die Viertelstufen im Meßtonale von Montpellier (Bespr.) 255 f. van den Borren, G. Dufay (Bespr.) 257. P. Wagner, Einführung in d. gregor. Melodien (Bespr.) 257 f. D. 4te Kongreß d. IMG. in London 276—280. Entgegnung an Beck in Sachen Aubry *323* f.
Wolf, Johannes 210, 212, 340, 341.
Wolf, Johannes 24, 85, 95, 110, 113, 171, 245, 327, 335. (Polemik Beck's in Sachen Aubry gegen W.) *321* f. W.' Entgegnung *323* f., *476, 480, 489, 491.*
Wolff, Isabella Ursula *236.*
—, L. 24, 245.
Wolffheim, Werner, Ortsgruppenbericht Berlin 170 f.
Wolffheim, Werner 93, 335.
Wolfram, Joh. *396.*
Wolfrum, Philipp 24, 51 ff., 56, 94, 172, 204 f., 246, dazu Berichtigung 291.
Wolfskrohn 87.
Wolfsthal 55.
Wooldridge 117.
Wotquenne 198, 328, *12, 14* f., *222* f., *225* ff., *452.*
Wrangel, schwedischer Feldmarschall *409.*
Wranitzky 11 ff.
Wüllner, (Franz) 159.
Wünsche, Max, Geiger 265.
Wulff, Heinrich *19.*
de **Wulffen,** Tänzer *324.*
Wurmser, Lucien 355.
Wustmann, Gustav 111.
Wustmann, R. Gemeindechoral in der Passion 15—18. Dazu Erwiderung von Heuß 18 ff. Sektionsbericht Sachsen-Thür. 92. Ortsgruppenberichte Dresden 93, 114, 265.
Wustmann, Rud., Buhle, Die Rokokolieder lieder von R. W. (Ausführl. Bespr.) 161—165. Aufsatz im Bach-Jahrb. 1909 (bespr. v. M. Schneider) 166.
Wustmann, R. (in Heuß' Erwiderung) 18 ff., 114, 116, 265. *378, 477.*
Wynkyn de Worde 326.
Wyllie, John 304 a.

Yao-Pao-Ming *159, 177* f.
Ysaye, (Eugen) 319, 355.

Zacconi, Lodovico 367.
Zacharias 358.
Zachow, Friedrich Wilhelm *589.*
Zadok sacerdos 316, 317.
Zangius *88.*
Zedler 71.
Zedtwitz, Komtesse 93.
Zehler, C., Gottfr. Kirchhof's musikal. Nachlaß *589.*
Zelle, Fr. 18, 93, 335.
Zelter, Carl Friedr. 12, 114, 302.
Zesen, Filip von 100, *35, 83.*
Zeumerin, Die 366.
Ziani, Marc' Antonio *221, 233.*
—, Pietro Andrea 366 f.
Zieleński Nicolaus 55.
Zieselmeyer *415.*
Zimbalist, Ephrem 319.
Zimmer, Albert 320.
Zingarelli 292.
Zingel 24, 246.
Zipoli 30
Zither 44.

Zoder, Fritz 115.
Zuber, Joh. Friedrich *57, 82, 400.*
Zulauf, E. *394.*
Zumsteeg 11 ff., 302.
Zur Lynden, Johannes *382.*
Zuschneid, Karl 172, 265, 303.

Die in der »Kritischen Bücherschau« angezeigten Werke.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

*Abert, H., Rob. Schumann 2. Aufl. 324.
Adler, G., Schiller und Schubert 79
Altenburg, J. E. Versuch einer Anleitung z. heroisch-musik. Trompeter- u. Paukerkunst. Neuausg. Bertling 252.
*—, dass. 324 f.
Altmann, W., Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken 112.
—, R. Wagner's Briefwechsel mit seinen Verlegern Bd. 1 203.
Auerbach, F., Die Grundlagen d. Musik 325.
*Bach, Johann Sebastian, Bach-Jahrbuch (1909) 166/68. (1910) 363.
—, Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen 294.
—, 2. Bachfest zu Leipzig vom 20.—22. Mai 1911. Fest- u. Programmbuch. Die Erläut. verf. v. A. Heuß 294.
*Beck, J., La Musique des Troubadours 252.
Beethoven, L. v., Sämtliche Briefe. Leipzig, Hesse 27.
—, Briefe, in Auswahl von Thomas-San-Galli 79.
*—, Sämtliche Briefe hrsg. v. Kastner 135.
—-Forschung. Lose Blätter hrsg. v. Frimmel. H. 1. 252. H. 2. 363.
*Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft hrsg. von C. Stumpf H. 4. 87 f.
Bernouilli, E., Aus Liederbüchern der Humanistenzeit 112.
*—, dass. 252 f.
Bernstein, N. D., Ant. Rubinstein 325.
Bie, O., Klavier, Orgel u. Harmonium 57.
*—, dass. 194.
*Blümml, E. K., Zwei Leipziger Liederhdschr. d. 17. Jh. 194.
—, Frz. Fr. Kohl u. J. Reiter. Die Volksliedbewegung in Deutsch-Österreich 79.
Bösenberg, Fr., Harmoniegefühl u. goldener Schnitt. Die Analyse d. Klangfarbe 363.
Bopp, A., Beiträge z. Geschichte d. Stuttgarter Stiftsmusik 168.
*— dass. 253 f.
van den Borren, Ch., Guilaume Dufay, Son importance hist. 135.
*—, dass. 257.
Brache, Curt. Was müssen die Eltern wissen, bevor sie ihre Kinder zur Musikstunde schicken? 27.
Branberger, J., Das Konservatorium für Musik in Prag 294.
Brenet, M., Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais 112.
*—, dass. 254 f.
Bruns, Paul, Bariton oder Tenor? 27.
*—, dass. 194.
*Bühnen-Spielplan, Deutscher 255.
Bülow, H. v., Briefe u. Schriften hrsg. v. M. v. Bülow Bd. 3. 2. Aufl. 363.
Challier sen., E., Verlagsnachweis im Musikalienhandel 294.
Chamberlain, H. St., Das Drama R. Wagner's. 4. Aufl. 80.
*Chants des paysans de la Grande Russie rec. p. Eugénie Lineff 27 f.
*Chilesotti, O., L'Evoluzione nella Musica 194 f.
Chybiński, A., Materialien z. Geschichte der Rorantisten-Hofkapelle auf dem kgl. polnischen Schlosse zu Krakau. T. 1 58.
Clark, H. Fr., Pianistenharmonie 28.
*Curzon, H. de, Meyerbeer 135.
*Daffner, H., Musikwissenschaft und Universität 80.
*Dauriac, L., Le Musicien-Poète R. Wagner 80.
Dubitzky, Fr., Kühne Harmonien aus alter und neuer Zeit 83.
Ecorcheville, J., Catalogue du fonds de Musique Ancienne de la Bibl. Nat. 83.
Eisenmann, A., Elementartechnik d. musikalischen Vortrags 325.
Engel, M., Musik u. Moral 294.
*Engelke, B. s. Pirro 138 f.
Ergo, E., L'acte final de la tragédie musicale . . . et les belles perspectives du système à 19 sons dans l'octave 363.
Eymieu, H., L'œuvre de Meyerbeer 58.
Faral, E., Les jongleurs en France en moyen-âge 58.
Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz d. Wirkl. Geh. Rates Rochus Freiherrn von Liliencron, überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft 112.
Fischer, Eugen, Neue Gesangschule mit prakt. Beisp. am Grammophon 83.

*Fischer, Eugen, dass. 255.
Franz, Rob., Gesamm. Schriften über die Wiederbelebung Bach'scher u. Händelscher Werke hrsg. v. Bethge 294.
Fries, A., Aus meiner Studienmappe 1. H. v. Treitschke's Stil. 2. R. Wagner's Stil 83.
*—, dass. 195 f.
Funtek, L., Bruckneriana 83.
Gerber, P. H., Die menschliche Stimme u. ihre Hygiene 294.
Glasenapp, Carl Fr., Das Leben R. Wagner's Bd. 2. 5. Aufl. 28. Bd. 6. 1—3. Aufl. 364.
—, Siegfried Wagner und seine Kunst 136.
*Glöckner, E., Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf E. T. A. Hoffmann 196.
*Gmelch, J., Die Viertelsstufen im Meßtonale von Montpellier 255 f.
*Goehlinger, F. A., Geschichte des Klavichords 298 f.
Graeflinger, F., Ant. Bruckner 294.
Graf, M., Die innere Werkstatt d. Musikers 83.
—, Rich. Wagner im Fliegenden Holländer 168.
*Greilsamer, L., L'Hygiène du Violon, de l'Alto et du Vc. 196.
Große-Weischede, Orgelbau, Orgelton u. Orgelspiel 58.
Grünberg, Max, Methodik des Violinspiels 28.
Hammerich, A., Das musikhist. Museum zu Kopenhagen. Beschreib. Katalog 294.
Hanitzsch, M., Predigt am Bach-Festgottesdienst 325.
*Hardy, J., Rod. Kreutzer, Sa jeunesse à Versailles 136.
*Hase, Hermann von s. Newman 138.
Hehemann, M., Max Reger 197.
Heid, Ph., Das Metronom u. seine prakt. Bedeutung 364.
Heinemann, E., Rich. Wagner und das Ende der Musik 58.
Helm, Thdr., Beethoven's Streichquartette 28.
*—, dass. 364.
Herz, N., Theorie der transponierenden Musikinstr. 365.
*Hesse, M., Deutscher Musikerkalender 83 f.
Hey, J., Rich. Wagner als Vortragsmeister 1864/76 136.
Hierse, G., Der Musikmeister 197.
*Hiltebrandt, Ph., Preußen und die römische Kurie Bd. 1 199.
Hirchfeld, R., Festrede zur Grundsteinlegung des Mozarthauses (Salzburg) 84.
Hirsch, Die Choralreform unter Papst Pius X. 256.
Hirschberg, Herb. Geschichte der herzogl. Hoftheater zu Coburg und Gotha 28.
Hnilička, A., Aus Georg Benda's Jugend 365.
Hoffmann, E. T. A., Musikalische Novellen hrsg. v. Istel 256.
*Hughes-Hughes, A., Catalogue of Ms. Music in the Brit. Mus. Vol. 3 84.
Hummrich, Joh. Alex., Das Tonharmoniewesen und seine Gesetze 28, 58.
Hutschenruyter, W., Das Beethovenhaus 197.
Jachimecki, Zdzislaw, J. Haydn 58.
Jacobson, F., H. Gregor's komische Oper 1905—1910 256.
—, dass. 294.
Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1910 256.
*— für 1909 u. 1910 365 ff.
*50 Jahre Wiener Philharmoniker 196.
Jahresbericht, 21., der Mozartgemeinde 168.
Jansa, Fr., Deutsche Tonkünstler u. Musiker in Wort u. Bild. 2. Aufl. 294.
Jöricke, G., Der evang. Kirchenmusiker in Preußen als Organist, Kantor u. Musikpädagoge 197.
*Jolizza, W. K. v., Das Lied und seine Geschichte 28.
*Istel, E., Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland 84.
—, Das Kunstwerk R. Wagner's 95.
Junk, V., M. Reger als Orchesterkomponist und sein sinfonischer Prolog zu einer Tragödie 112.
*Kapp, Julius s. Liszt, Gesammelte Schriften, Allgemeine Inhaltsübersicht 29.
—, Rich. Wagner 58.
—, Der junge Wagner. Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe 59.
*— R. Wagner. Eine Biographie 294 ff.
Karg-Elert, S., Die Kunst d. Registrierens 296.
Kastner, Emerich s. Beethoven 135.
Katalog der Musikbibliothek Peters Neu bearb. v. Rud. Schwartz. Bd. 1 58.
*—, ders. 197.
Katz, M., Die Schilderung des musikal. Eindruckes bei Schumann, Hoffmann u. Tieck (Diss. Gießen) 168.
Killermann, Seb., Stimme u. Sprache 28 f.
Killing, J., Kirchenmusikalische Schätze d. Bibliothek des Abbate Fort. Santini 136.
Kinsky, G., Katalog d. musikhist. Museums von W. Heyer in Cöln Bd. 1 168.
Klauwell, O., Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart 136.
*—, dass. 325
*Kloss, Erich, R. Wagner über die Meistersinger von Nürnberg 29.
*—, R. Wagner an Freunde u. Zeitgenossen 258.
*Knorr, J., Lehrb. d. Fugenkomposition 367 ff.
Köstlin, H. A., Geschichte der Musik im Umriß. 6. Aufl. 136.

Kohl, F. F. s. Blümml 79.
*Korganoff, W. D., Beethoven 296 f.
Krall, E., Spielmannskunst. Die Kunst des Übens und der Ausübung der Kunst 85.
*Kraus Sohn, A., Une pièce unique du musée Kr. 297.
*—, The one-keyboarded Clavicytherium of the Kr. collection 297.
Krause, K. Chr. Fr., Darstellungen aus d. Gesch. d. Musik nebst vorbereitenden Lehren aus d. Theorie d. Mus. 2. Aufl. v. Wünsche 256.
*Krehl, St., Kontrapunkt, die Lehre von der selbständigen Stimmführung 58.
—, Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt 58.
—, Fuge, Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben 58.
Kretzschmar, H., Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten 58.
*—, dass. 136.
Krienitz, W., R. Wagner's »Feen« 58.
Kuypers, A., Anleitung zur Stimmbildung. 5. Aufl. 112.
Kwartin, B., Prinzipien für Stimmenbildung und Gesang 299.
La Mara, Liszt und die Frauen 85.
*Landormy, P., Histoire de la Musique 85.
Launis, A., Über Art, Entstehung und Verbreitung der esthnisch-finnischen Runenmelodien 168.
*—, 256 f.
*Laurencie, L. de la, Lully 299.
Lepanto, J. M., Sprech- und Gesangunterricht 58.
*—, dass. 197.
Levy, J., Die Signalinstrumente in den altfranzösischen Texten (Diss. Halle) 112.
*—, dass. 197 f.
Levy, P., Gesch. d. Begriffes Volkslied 299.
*Liebeskind, J., Ergänzungen und Nachträge zu Wotquenne's Themat. Verzeichnis d. Werke Gluck's 198 f.
Lindgren, A., Harmonische Studien 85.
Lineff, Eugénie s. Chants 27.
*Liszt, Franz, Gesammelte Schriften. Allgemeine Inhaltsübersicht von Julius Kapp 29.
*Liszt, Fr., Gesamm. Schr. Volksausg. Bd. 1. 2. Neue Ausg. 85.
—, Fr. Chopin. Ges. Schriften. Bd. 7. Deutsch von La Mara. 3. Aufl. 58.
—, Ein Gedenkblatt von seiner Tochter 325.
Lobe, J. C., Handbuch der Musik. 29. Aufl. 58.
Ludwig, F., Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili Bd. 1, Abt. 1 Hs in Quadrat-Notation 86.
Lütcke, H., Stud. z. Philosophie d. Meistersänger 299.
Mahler, Gustav. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen 29.
Manderscheid, P., Der traditionelle Choral 326.
*Mattheson, Grundlage einer Ehren-Pforte. Neudr. v. Schneider 86.
*Mayerhoff, Franz, Instrumentenlehre, 2 Bde. 58.
—, Der Kunstklang Bd. 1. Das Problem der Durdiatonik 86.
Metastasio, P., Dramen. Ausgew. u. übertragen von M. R. Schenck 138.
*Michel, H., La Sonate pour Clavier avant Beethoven 86.
Mitjana, R., Catalogue crit. et descr. des imprimés de musique des 16. et 17. s. conserv. à la Bibl. d'Upsala T. 1 326.
Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde Berlin. Oktober 1910 58.
— April 1911 299.
Möhler, A., Ästhetik der katholischen Kirchenmusik 29.
Moreira de sá, B. V., Théorie mathématique de la Mus. 299.
Morhard, M., Erinnerungsblätter aus d. Gedenkbuch d. Liedertafel Eichstätt 369.
Moser, H. J., Die Musikergenossenschaften im deutschen M.-A. (Diss. Rostock) 112.
Moszkowski, A., D. Pianola. Ein Beitrag z. Kunstphilosophie 257.
Mozart's Briefe hrsg. v. A. Leitzmann 29.
Müller, Walther, J. A. Hasse als Kirchenkomponist (Beih. 9 d. IMG.) 112.
*—, dass. 299 f.
*Musik und Musiker in Karikatur und Satire s. Storck, Karl.
Musikbuch aus Österreich. Jg. 8 168.
*Nagel, Wilibald, Studien zur Geschichte der Meistersänger 86 f.
Neißer, A., Kleiner Opernführer 138.
Newmann, E., Hugo Wolf.. Deutsch v. H. v. Hase 87.
*—, dass. 138.
Niemann, W., Das Klavierbuch. Gesch. d. Klaviermusik u. ihrer Meistar 87.
Noack, V., D. deutsche Arbeiter-Sängerbund 326.
Noatzsch, R., Die musikalische Form der deutschen Volkslieder 87.
Pannier, K., Die Urheberrechtsgesetze an Werken der Literatur u. der Tonkunst 199.
Pastor, W., Die Geburt der Musik 87.
Pembaur d. J., J., Von der Poesie des Klavierspiels 199.
Penkert, A., Kampf gegen die mus. Schundliteratur 1. Das Gassenlied 257.
Pfohl, F., Carl Grammann 87.
—, Richard Wagner, Sein Leben u. Schaffen. 112.
—, Rich. Wagner 138, 326.
Piel, P., Harmonielehre unter besond. Berücks. d. Anforderungen f. d. kirchl. Orgelspiel 168.

*Piehl, P., dass. 326 f.
Pirro, André, Joh. Seb. Bach. Biographie. Deutsch v. B. Engelke 29.
*—, dass. 138 f.
*Preußen und die römische Kurie s. Hiltebrand, Ph. 199.
Procházka, R. v., Aus 5 Jahrhunderten. Musikschätze d. Prager Konservatoriums 300.
Prod'homme, J.-G. et Dandelot, A., Gounod. Sa vie et ses œuvres 327.
Puttmann, M., Fr. Grillparzer und die Musik 87.
Radiciotti, G., G. B. Pergolesi. Vita, opere ed influenza su l'arte 59.
*— dass. 199 ff.
Rattay, K., Die Ostracher Liederhandschrift 257.
Rau, C. A., »Liebelei.« Ein Führer durch d. gleichnamige Oper Franz Neumann's 257.
Reimann, H., Joh. Brahms, 4. Aufl. v. B. Schrader 201.
Reinecke, W., Die natürliche Entwickelung der Singstimme 29.
Reiter, J. s. Blümml 79.
Reuß, E., F. Liszt in seinen Briefen 112.
—, dass. [Mit einer Einleitung] 168.
Rey-Pailhade, E. de, Essai sur la musique . . . — Les instruments de mus. anciens et modernes 201.
Riemann, H., Beethoven's Streichquartette. Meisterführer Nr. 12 59.
*—, dass. 364.
—, Musikgesch. in Beispielen, T. 1, 369.
—, L., D. Wesen d. Klavierklanges 327.
Ritschl, C., D. Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel 300.
Rolland, Romain, Händel 59.
Rutz, O., Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz 59.
*—, dass. 257.
Rychnovski, Ernst, 50 Jahre Deutscher Männergesangverein in Prag 257.
*Sachs, C., Prinzeß Amalie v. Preußen als Musikerin 369.
Salis, P. N. v., Oberammergau und sein Passionsspiel 327.
Schattmann, A., Rich. Strauß' Rosenkavalier 201.
Schenker, H., Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. 2: Kontrapunkt. Hbbd. 1: Cantus firmus und zweistimm. Satz 59.
*Schering, A. s. Bach-Jahrb. 1909, 166, 68.
—, Musikalische Bildung und Erziehung z. muskal. Hören 201.
—, Geschichte d. Oratoriums 327.
*Schmidt, Karl, Wilhelm Hill. Leben und Werke 29.
Schreier, J., Beiträge zur Bach-Kritik 112.
Schroeder, L. v., D. Vollendung d. arischen Mysteriums in Bayreuth 327.
*Schumann, A., Der junge Schumann 201.
—, Rob., Jugendbriefe. Mitgeteilt v. Clara Schumann, 4. Aufl. 139.
*Schwartz, R., Katalog der Musikbibl. Peters 197.
Schwedler, M., Flöte und Flötenspiel. 2. Aufl. 59.
Segnitz, E., Fr. Liszt's Kirchenmusik 327.
Seidl, Armin, R. Wagner's Musikdramen 201.
Seiling, M., R. Wagner, d. Künstler und Mensch, d. Denker und Kulturträger 201.
*Setaccioli, Giacomo. Debussy è un innovatore? 29.
*Seydel, Martin, Grundfragen der Stimmkunde, für Sänger und Sprecher dargestellt 29.
—, Elemente der Stimmbildung und Sprechkunst 59.
—, dass. 168.
Söhle, K., D. heilige Gral. Eine Musikantengeschichte 257.
Sonky, S., Théorie de la pose de la voix 201.
Stefan, Paul, Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk 30.
Steglich, R., D. Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat d. zentralen M.-A. u. ihr mutmaßl. Verf. Rudolf v. St. Trond 369.
Stein's, H. v., Briefwechsel mit H. v. Wolzogen 59.
Steiner, A., Rob. Schumann. Ein Gedenkblatt 257.
Steinitzer, M., Rich. Strauß 168.
Storck, K., Musik und Musiker in Karikatur und Satire 59.
*—, Lief. 1. 2. 138.
Strauß, (Rich.) — Katalog 168.
Strenger, H., Chopin's Leben und der Geist seiner Musik 59.
*Stumpf, C. s. Beiträge zur Akustik H. 4. 87.
— D. Anfänge d. Musik 327.
*Teuchert, E. u. Haupt, E. W., Musikinstr.-Kunde T. 1 202.
Thayer, A. W., L. v. Beethoven's Leben. Deutsch v. Deiters, Bd. 3, 2. Aufl. v. H. Riemann 139.
Thóde, Daniela, Rich. Wagner 327.
Thomas-San-Galli, W. A., Beethoven und die unsterbliche Geliebte: Amalie Seebald, Goethe u. a. 168.
Thormälius, G., Beethoven 139.
Thuren, H. u. Thalbitzer, W., The Eskimo music 300.
*Tonkünstlerlexikon, Kleines, hrsg. v P. Frank, 11. Aufl. 85.
*Ulrich, B., D. Grundsätze d. Stimmbildung 1474—1640, 202 f.
*Untersteiner, A., Storia della musica, ed. 3 327.

Violin, M., Über das sog. Continuo 203.
Vivell, C., Vom Musik-Traktate Gregors d. Gr. 327.
Vogeleis, M., Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500—1800, 168.
*__Volbach__, Fr. Das moderne Orchester in seiner Entwickelung 88.
Volkmann, H., Em. d'Astorga, Bd. 1, 139.
*—, dass. 327f.
Volksoper, Die Wiener 203.
—, dass. 300.
Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien, T. 1, 3. Aufl. 139.
*—, dass. 257f.
—, Rich., an Theodor Apel 89.
—, Auswahl seiner Schriften, hrsg. v. H. St. Chamberlain 112.
—, Briefwechsel mit seinen Verlegern hrsg. v. Altmann, Bd. 1 203.
*—, an Freunde u. Zeitgenossen, hrsg. v. Kloß 258.
—, Briefw. m. B. Schott's Söhne, hrsg. v. Altmann 300.
—, 2 unveröff. Briefe an Rob. v. Hornstein, hrsg. v. Ferd. v. Hornstein 328.
*__Wagner__, P., Briefw. m. seinen Verlegern hrsg. v. Altmann, Bd. 1; mit Breitkopf u. Härtel 328f.
*__Wagner und Liszt__, Briefwechsel zwischen, 3. Aufl. hrsg. v. E. Kloß 89.
Wantzloeben, S., D. Monochord als Instrument u. als System 300.
Wasielewski, W. J. v., Die Violine nnd ihre Meister. 5. Aufl. v. Wold. v. Wasielewski 139.
Weigl, B., Die Geschichte des Walzers nebst einem Anhang über die moderne Operette 89.
*__Weinmann__, K., Karl Proske, d. Restaurator d. klass. Kirchenmusik 370.
Weissmann, A., Berlin als Musikstadt 168.
Werner, A., Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfenfels bis zum Ende des 18. Jahrh. 139.
Wirth, H. F., D. Untergang d. niederländ. Volksliedes 258.
Wittmann, L., Die Oberammergauer Passionsmusik 112.
Wolfrum, Ph., Text- und Programmbuch zur Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier 23.—25. Okt. 1910 59.
—, J. S. Bach, Bd. 1, 2. Aufl., Bd. 2 113.

Angezeigte Musikalien.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

*__Anthologie__ zur Illustration der Musikgeschichte hrsg. v. H. Riemann H. 1 (3 Triosonaten von Pergolesi) 31.
Bach, Ernst, Sammlung auserlesener Fabeln 169.
*__Bach__, (J. S.), Eine Arie aus einer weltlichen Kantate hrsg. v. Ch. Bouvet 30.
—, Magnificat, Klav.-A. v. H. Roth 61.
—, Brandenburgisches Konzert hrsg. v. M. Seiffert 61.
*—, Kantaten Nr. 4 u. Nr. 104 hrsg. v. S. Ochs 168f.
*__Bach__, Ph. Em., Trio-Sonate B dur hrsg. v. G. Schumann 60.
*Bach, Wilh. Fried. s. Collegium musicum.
*__Béon__, Al. s. **Loeillet** 330.
*Blaß, A., Wegweiser zu J. S. Bach 60.
*__Bossi__, Enrico, Raccolta di composizioni di antichi autori italiani adattate (con alcune modificazioni) per l'organo moderno 30.
*__Buquet__, P., Suite f. 2 Flöten hrsg. v. Ch Bouvet 30.
*__Closson__, E., Vingt Noëls anciens 61.
*__Collegium musicum__ hrsg. v. H. Riemann H. 45. (W. Fr. Bach) 31. H. 48, 49, (Stamitz) 50, (Schobert) 301.
*__Couperin__, Armand Louis, Sonate pour Clavecin avec Violon hrsg. v. Ch. Bouvet 30.
*__Couperin__, François, Pastorale hrsg. v. Ch. Bouvet 30.
*__Couperin__, Louis, 3 Fantaisies und 2 Symphonies hrsg. v. Ch. Bouvet 30.
Denkmäler der Tonkunst in Bayern XI, 1: Haßler, Werke, Dritter Teil hrsg. v. Schwartz 170.
*__Denkmäler der Tonkunst in Österreich__ XVII: Fux, Costanza e Fortezza, bearb. v. Wellesz 89.
—, XVIII, 2: Osterreichische Lautenmusik im 16. Jahrh. herausgeg. v. Koczirz 203.
*__Denkmäler deutscher Tonkunst__ XXVI, XXVII: J. G. Walther, Gesamm. Werke f. Orgel hrsg. v. Seiffert 139.
—, XL: Hammerschmidt, Ausgew. Werke hrsg. v. Leichtentritt 301.
—, XLII: Ernst Bach, Sammlung auserlesener Fabeln, und Herbing, Musikalischer Versuch hrsg. v. Kretzschmar 169.
*__Fux__, Joseph, Costanza e Fortezza 89.
Haas, R. s. **Umlauft** 203.
*__Händel__, G. F., Der Messias hrsg. v. Volbach 169f.
Hammerschmidt, A., Ausgew. Werke 301.
Haßler, H. L., Werke, T. 3 170.
Herbing, Val., Musikalischer Versuch 169.
*__Kirchner__, Th., Auswahl von Klavierstücken, 3 Folgen hrsg. v. Anna Morsch 60f.
Koczirz, A. s. **Lautenmusik**, Österr. 203.
Kretzschmar, H. s. **Bach**, Ernst 169.

Lautenmusik, Osterreichische, im 16. Jh. 203.
*__Leclaire__, J.-M., 4 Pièces en Duo hrsg. v. Ch. Bouvet 30.
Leichtentritt, H. s. **Hammerschmidt**, A. 301.
*__Leo__, L., Aria: Misero pargoletto hrsg. v. Ch. Bouvet 30.
*__Loeillet__, J.-B., Sonates pour divers instr. et piano harmonisées par Al. Béon 330.
*__Ochs__, Siegfried s. J. S. Bach, Kantaten 168f.
*__Poglietti__, A., Arie mit Variationen hrsg. v. B. Hinze-Reinhold 60.
*__Scarlatti__, Al., Harpsichord and Organ Music hrsg. v. J. S. Shedlock 61.
—, Missa ad usum Capellae pontificiae hrsg. v. J. Bas u. F. Nekes 61.
*__Schering__, Arnold, Alte Meister des Violinspiels 30f.
*—, Perlen alter Kammermusik 31.
Schreck, G., Ausgew. Gesänge des Thomanerchors zu Leipzig, Nr. 10—12, 301.
Schwartz, R. s. Haßler, H. L. 170.
Seiffert, Max s. Walther, J. G. 139.
*__Stamitz__, K., 5 Klaviersonaten mit begleit. Viol. hrsg. v. H. Riemann 31.
*__Torre__, Fo de la, Air de danse hrsg. v. Ch. Bouvet 30.
Umlauft, J., Die Bergknappen, bearb. v. Haas 203.
*__Volbach__, F. s. Händel, Messias 169f.
*__Walther__, J. G., Gesammelte Werke für Orgel 139.

Referenten der »Kritischen Bücherschau« der Zeitschrift.

Abert, H., (Radiciotti) 199ff., (A. Schumann) 201, (Bopp) 253f.
Anonym (Kloss) 29, (Liszt-Kapp) 29, (K. Schmidt) 29, (Liszt) 85, (Mattheson-Schneider) 86, (Wagner u. Liszt) 89, (Pirro-Engelke) 138f., (Liebeskind) 198f., (Dtsch. Bühnen-Spielplan) 255, (Sachs) 369.
Bauer, M., (Knorr) 367ff.
van den **Borren**, Ch. (Chilesotti) 194f.
Buhle, E., (Storck) 138, (Kraus Sohn) 297, (Goehlinger) 297f.
E. M. H., (Lineff) 28.
Einstein, A., (Hiltebrandt) 199, (Klauwell 325, (Volkmann) 327f.
Fischer, Kurt, (Blümml) 194.
Goldschmidt, H., (Ulrich) 202f.
Haas, R., (Wiener Philharm.) 196.
Heuß, A., (Hesse) 83f., (Volbach) 88, (Glöckner) 196, (Schwartz) 197, (Abert) 324, (Wagner-Altmann) 328f., (Jahrbuch Peters 1909 u. 1910) 365ff., (Weinmann) 370.
Hohenemser, R. (Launis) 256f.
Istel, E., (R. Wagner-Kloß) 258, (Kapp) 294ff.
Justus, (Daffner) 80, (Kretzschmar) 136f.
Kaiser, Georg, (Tonkünstlerlexikon) 85.
Laurencie, L. de la (Hardy) 136, (Greilsamer) 196f.
Maclean, Charles, (Burgess) 79, (Littleton) 325, (Evans) 363, (Wagner) 369.
Mojsisovics, R. von (Newman- v. Hase) 138.
Moos, Paul, (Dauriac) 80.
Nagel, W., (Istel) 84f.
P.(rod'homme), J.-G., (Curzon), 135f.
Prunières, H., (de la Laurencie) 299.
Riemann, Ludwig, (Stumpf), 87f., (Bie) 194.
Roth, Hermann, (Krehl, Seydel), 29f., (Mayerhoff) 58.
Sachs, Curt, (Beethoven-Kastner) 135, (Levy) 197f., (Teuchert-Haupt) 202, (Altenburg-Bertling) 324f.
Scheibler, L., (v. Jolizza) 28, (Untersteiner) 327.
Werra, E. v., (Piel) 326f.
Sch(ering), A., (Hughes-Hughes) 84, (Landormy) 85, (Michel) 86.
Schiedermair, L., (W. Müller) 299f.
Schneider, M., (Bach-Jahrb.) 166—168.
Seydel, M., (Bruns) 194, (Lepanto) 197, (Eug. Fischer) 255, (O. Rutz) 257.
Simon, A., (Korganoff) 296f.
Spiro, F., (Setaccioli) 29.
Staiger, Rob., (Nagel) 86f.
Witkowski, G., (Fries) 195f.
Wolf, Joh., (Beck) 252, (Bernoulli) 252f., (Brenet) 254f., (Gmelch) 255f., (van den Borren) 257, (P. Wagner) 257f.

Referenten der »Besprechung von Musikalien« der Zeitschrift.

Closson, E., (Loeillet-Béon) 330.
Heuß, Alfred, (Verschiedene Musikalien) 30f., 60f., (Fux-Wellesz) 89ff., (Bach-Ochs) 168f., (Messias-Volbach) 169f.
Maclean, Charles (Dering) 59.
Roth, H., (J. G. Walther-Seiffert) 139f.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 1. Zwölfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Franz Xaver Haberl †.

Am 5. September starb in Regensburg nach längerem Leiden ein Mann, dem die Musikwissenschaft und besonders die musikhistorische Forschung unendlich viel verdankt: Dr. F. X. Haberl. Der Dahingeschiedene war geboren am 12. April 1840 zu Oberellenbach (Niederbayern) als der Sohn eines Lehrers. Seine Gymnasialstudien absolvierte er als Zögling des bischöflichen Knabenseminars in Passau und wurde nach vollendetem Studium der Theologie daselbst am 12. August 1862 zum Priester geweiht. Mit weitausschauendem Blick führten den musikalisch hochbegabten Jüngling seine Vorgesetzten jenem Arbeitsfelde zu, das seinen Neigungen am besten entsprach und dessen Bebauung in Zukunft sein ganzes Wirken und Schaffen in Anspruch nehmen sollte, dem Gebiet der Kirchenmusik. Als Musikpräfekt an den bischöflichen Seminarien in Passau legte er den Grund zu jenen gediegenen und reichen Kenntnissen, die ihn für später zu führenden Stellungen prädestinierten. Freilich nur den Grund. Denn der Ausbau verlangte ein Herausgehen über die engen heimatlichen Mauern, ein Schauen, ein Hören, ein Forschen in fremden Ländern. So treffen wir Haberl 1867—1870 im ewigen Rom und hier wurde der Musikgelehrte Haberl. In diese Zeit fällt auch seine erste Anteilnahme an der Choralbewegung, die damals von der römischen Kommission unter Kardinal Bartolini's Vorsitz ihren Ausgang nahm. Welch eminente Bedeutung der Name Medicaea für den jungen geschäftsgewandten Kirchenmusiker wie für den abgeklärten Greis im Silberhaar stets in sich schloß, kann nur der Fachmann wissen und beurteilen, und nur der unparteiische Musikhistoriker wird zu einer objektiven Würdigung dieser Periode den Griffel ansetzen dürfen. 1871 kehrte Haberl in sein Vaterland zurück, um den verantwortungsvollen Ehrenposten eines Domkapellmeisters in Regensburg zu übernehmen. Was er hier in mehr als einem Dezennium, besonders als idealer Dirigent der klassischen Polyphonie, geleistet, ist in den Annalen des Domchors eingegraben; es war eine Blütezeit des Domchors, wie sie nur durch die Glanzperiode unter dem jetzigen Domkapellmeister Engelhart übertroffen wird. Doch F. X. Haberl war im Grunde seines Herzens mehr Gelehrter als Künstler und so erbat er sich

vom bischöflichen Ordinariate Urlaub, legte später sein Amt nieder und ging abermals nach Rom. 1874 realisierte Haberl den großen Gedanken, den er schon längst in seinem Herzen getragen: die Gründung einer Kirchenmusikschule in Regensburg. Diese Mannestat erforderte nicht bloß ein Organisations-, sondern auch ein Finanzgenie; Haberl besaß beides in hervorragendem Maße. Und den Feuergeist für seine junge Gründung empfing er von jenem Feuerkopf, der selbst kurz vorher den »Allgemeinen Deutschen Cäcilienverein« aus dem Boden gestampft hatte, dem genialen F. X. Witt. Aus den bescheidensten Anfängen — Haberl, Haller und † Jakob waren die ersten Lehrer für nur drei Schüler — sah Haberl die Kirchenmusikschule wachsen und zu jener Bedeutung emporsteigen, die ihr in der kommenden Zeit den Ruf europäischer Berühmtheit eingetragen hat. Ohne die geringste Überschätzung oder Übertreibung darf man dies von ihr wohl sagen, denn ihre Schüler kommen aus aller Herren Länder herbei, sogar aus den Staaten des südlichsten Amerika.

Das war die Wirksamkeit, die Haberl der kirchenmusikalischen Praxis widmete. Doch darüber vergaß er nicht seiner gelehrten Studien, und die Ergebnisse derselben haben dem Namen Haberl eigentlich erst den Klang gegeben, den er weit über Deutschlands Grenzen hinaus in allen Musikkreisen ohne Unterschied der Konfession besaß. Erst neulich schrieb mir ein bedeutender protestantischer Musikgelehrter: »Haberl's schwere Erkrankung ist mir sehr leid; sein Tod wäre ein schwerer Verlust für unsere Wissenschaft. Wie oft habe ich in Italien, wo man deutsche Gelehrtennamen nicht leicht behält, den seinigen mit Respekt und Verehrung nennen hören . . .« Diese Hochachtung sicherten dem Unermüdlichen seine großen literarischen Werke. Es ist hier nicht der Ort, auf dieselben näher einzugehen; in einer Monographie über das Leben und Wirken Haberl's, die in nicht allzu ferner Zeit erscheinen soll, wird dies in ausführlicher Weise geschehen.

Ein »standard work« für die ganze musikalische Welt bildet die monumentale Palestrina-Ausgabe, die Haberl vom 10. Bande an redigierte und die nun in 33 Bänden vollendet vorliegt. Wenn ich erwähne, daß der unermüdliche Forscher nicht weniger als achtundzwanzigmal in Rom war und zwar wohl in den meisten Fällen dieser Ausgabe wegen, so mag das ein kleines Bild für die Größe der Arbeit geben. Gleichsam als Gegenstück zu der Gesamtausgabe von Palestrina's Werken wurde die Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso im Verein mit Prof. Sandberger in München in Angriff genommen; ihre Vollendung sollte der greise Gelehrte nicht mehr schauen. Neben diesen großen Werken liefen dann eine Reihe von kleineren Arbeiten, die vielfach der Praxis dienten und mitunter eine hohe Auflagenzahl erlebten, die Redaktion der »*Musica sacra*« und des »Cäcilienvereinsorgans«, in früheren Jahren auch des »Cäcilienkalenders«, der sich dann in eine wissenschaftliche Publikation, das »Kirchenmusikalische Jahrbuch« umgestaltete usw. Komponist war Haberl nicht, es fehlte ihm der göttliche Funke.

Ehrungen und Anerkennungen wurden dem eifrigen Arbeiter reichlich zuteil, obwohl er jeglichem Strebertum abhold war: Die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst in Berlin wählte ihn zu ihrem lebenslänglichen Mitglied, die Universität Würzburg ernannte ihn *honoris causa* zum Doktor der Theologie, Se. Kgl. Hoheit der Prinzregent zum Kgl. Geistl. Rat usw. Eine große Freude war es für den alternden Mann, als

ihm sein Bischof, Exzellenz von Henle in Anerkennung seiner Verdienste um die *Musica sacra* bei Papst Pius X. die Prälatenwürde erwirkte, die der Siebzigjährige manchen seiner ehemaligen Schüler schon längst neidlos tragen sah. Diese Freude war Haberl um so mehr zu gönnen, als ihm gerade in den letzten Jahren durch die geänderte Lage in der Choralangelegenheit manche schwere Prüfüung nicht erspart blieb; sah er doch an seinem Lebensabend einen Teil seines Lebenswerkes vollständig annulliert. Mit seinem urwüchsigen Humor suchte er sich über derlei Dinge hinwegzusetzen, wenn es ihm auch nur schwer gelang, seine Abneigung gegen die neue Richtung und ihre Vertreter zu bemeistern.

Was menschlich war an diesem großen Mann, wird der Erde übergeben und der Verwesung anheimfallen, sein Geist aber wird fortleben. Der Same, den er gesät, muß Früchte tragen bis in die kommenden Geschlechter; denn was das kirchenmusikalische Regensburg groß gemacht hat und was allein seiner Kirchenmusikschule und seinem Domchor die überragende Stellung sichern kann für die Zukunft, das ist die traditionelle Pflege der altklassischen Polyphonie, der Glanzepoche der kirchlichen Musik.

Regensburg. **Karl Weinmann.**

Dictionary-Catalogue of 28,015 Operas and Operettas von John Towers.

Aus den im Prospekt veröffentlichten 3 Seiten (je die erste Seite von Part I, II, III) dieses Dictionary, welche über den Inhalt desselben Aufschluß geben sollen, sowie aus dem weiter angegebenen Verzeichnisse über die Anzahl Werke, mit welcher einzelne Komponisten darin vertreten sind, ist vor allem ersichtlich, daß sich der Herausgeber des Dictionary nicht auf eine Aufzählung der Opern und Operetten, wie man nach dem Titel schließen sollte, beschränkt, sondern diese auch auf Oratorien, Possen, Schauspiele mit Musik usw. erstreckt.

Nachdem seit dem Erscheinen von Riemann's Opernhandbuch bereits 2 Dezennien verstrichen sind und seitdem diverse Publikationen neues Material für ein Opernlexikon geboten haben, erscheint es begreiflich, daß John Towers in seinem Dictionary eine größere Anzahl Werke anführen kann. So ist, um nur einzelnes zu erwähnen, mittlerweile Salvioli's »*Bibliografia Universale del Drammatico Italiano*« (leider nur die Buchstaben A, B und C umfassend) erschienen, welche in betreff italienischer Opern und Oratorien, deren Titel mit A, B oder C beginnt, als Fundgrube zu bezeichnen ist; es sind Neuauflagen von Clément-Larousse's »*Dictionnaire des Opèras*« herausgekommen und in den letzten Jahren chronologische Verzeichnisse der Opern diverser italienischer Komponisten, wie von Galuppi, Cimarosa, Leon. Leo, Guglielmi, Nic. Piccinni usw. publiziert worden, welche vielerlei Ergänzungsmaterial boten. Speziell über amerikanische (nordamerikanische) Opernkomponisten dürfte dem Herausgeber des Dictionary ein reicheres, anderwärts noch unbekanntes oder nicht verarbeitetes Material zur Verfügung gestanden haben, da auf der Seite des Part II unter 24 zitierten Komponisten sich schon 3 amerikanische (Aarons, A. E., Abbott und Acton, C) befinden. — Wenn nun auch die besondere Berücksichtigung amerikanischer Komponisten dem Dictionary unzweifelhaft zustatten kommt und für dasselbe auch die neueren Quellenwerke möglichst ausgenützt worden sein dürften, so kann

es trotzdem selbst auf eine annähernde Vollständigkeit (mehr als eine solche zu erreichen ist bei dem Riesenmateriale wohl ausgeschlossen) keinen Anspruch machen, wäre doch Schreiber dieser Zeilen in der Lage, statt der angekündigten 28015 Werke deren weit über 45000 aufzuzählen. Im übrigen fordert die ganze Anlage des Dictionary zu einer Kritik heraus.

In erster Linie muß bemängelt werden, daß sich in keinem der Parte I, II und III Angaben über die Gattung der zitierten Werke finden. Es bleibt dem Leser (dem Nachschlagenden) überlassen, diese Einrangierung sich selbst auszudenken, eine Aufgabe, die bei der Mannigfaltigkeit der zitierten Werke (große, kom., lyr. Oper, Operette, Singspiel, Componimento drammatico, Pastorale, Serenata, Melodrama, Vaudeville, Posse, Oratorium usw.) nicht immer leicht zu bewältigen sein dürfte und besser dem Benützer des Dictionary gelöst vorliegen sollte.

In zweiter Linie ist die Nichtangabe des Ortes und der Zeit der ersten Aufführung der einzelnen Werke zu beanstanden. Dieser keinem derartigen Lexikon anhaftende Mangel kann in keiner Weise dadurch ersetzt werden, daß in Part I bei jedem Werke immer die Geburts- und Sterbedaten des betreffenden Komponisten angeführt werden. (Diese Daten finden sich demnach bei Piccini, welcher mit 144 Werken vertreten sein soll, 144mal angegeben.) Diese Angaben würden nur einmal erforderlich sein und hätten sicher an entsprechenderer Stelle im Part II bei Zitierung der gesamten Werke des betreffenden Komponisten Platz gefunden, während es sich für Part I empfohlen hätte, wenn bei jedem einzelnen Werke anstatt der jedesmaligen Zitierung der Geburts- und Sterbedaten des Komponisten, die Aufführungsdaten angegeben worden wären.

Part III, welcher 220 Seiten umfaßt und ein alphabetischer Index über die Anzahl der unter ein und demselben Titel zitierten Werke ist, bietet nur eine Wiederholung der in Part I ohnehin in alphabetischer Reihenfolge angeführten Werke. Die Anzahl der auf denselben Titel lautenden Werke kann sich der Wißbegierige ja leicht in Part I zusammenzählen, und wenn dies schon durchaus in Ziffern ausgedrückt sein mußte, so hätten diese Ziffern auch noch in Part I am Schluß der bezüglichen Werke angebracht werden können. Der 220 Seiten umfassende, den vierten Teil des Umfanges des Dictionary in Anspruch nehmende Part III ist daher vollständig überflüssig.

Zu bemerken wäre noch, daß in einem so umfangreichen Dictionnaire auch die Textdichter der aufgezählten Werke einen Platz hätten finden sollen. Nicht unerwähnt kann auch bleiben, daß im Part II (Verzeichnis der gesamten Werke der einzelnen Komponisten) durch die dem Usus widersprechende Anbringung des Artikels (z. B. Comica [La] del Cielo, Pianto [Il] di Rodomonte, statt Comica del Cielo [La], Pianto di Rodomonte [Il]), durch die häufig unrichtige Interpunktion (z. B. Spinola, [Isabella] statt Isabella Spinola; Chalet, [Le] statt Chalet [Le]; Berger, [Le fidèle] statt Berger [Le fidèle]; Diamond. [The dark] statt Diamond [The dark] usw.), sowie durch die Trennung der einzeln angeführten Werke durch Beistriche anstatt durch einen Strichpunkt oder einen horizontalen Strich, die Übersicht der Angaben wesentlich beeinträchtigt wird. Merkwürdig in Part I erscheint es, daß Rodolphe Kreutzer's Franzosentum bezweifelt wird, da es dort heißt »German?«; ferner daß der Operettenkomponist Victor Roger (1853—1903) als Komponist der im Jahre 1834 in Montpellier aufgeführten Oper »Abekar« (richtig

»Akèbar«) bezeichnet wird, während der gleichnamige Vater desselben (1811—1901) der Autor ist. Was den Vergleich der in den diversen Opernlexikas enthaltenen Angaben der Werke einiger Komponisten mit jenen des Dictionary anbelangt, so wäre zu bemerken:

1. H. R. Bishop soll im Dictionary mit 102 Werken vertreten sein. Von diesen gehören viele nicht in das Gebiet der Oper und Operette.

2. Von Galuppi werden 111 Werke angeführt. Von diesem Komponisten sind dem Titel nach bekannt 110 Opern, 4 dramat. Kantaten, 20 Orat. und 9 Particcios, d. h. Mischopern mit Kompositionen diverser Autoren. Die Anzahl seiner Werke beträgt demnach ohne die Particcios 134, mit denselben 143.

3. Von Gluck werden 57 Werke angegeben. Diese Ziffer ist unrichtig. Von Gluck sind einschließlich des Prologes (Florenz 1767) nur 47 Opern bekannt, außerdem 3 Ballette. Oratorien hat Gluck nicht komponiert. Es bleibt also bei der Zahl 47.

4. Von Leon. Leo werden 73 Werke angegeben. Von ihm sind dem Titel nach 71 Opern und 8 Oratorien, also 79 Werke bekannt.

5. Von Nic. Piccinni, werden 144 Werke angegeben. Fußend auf Cametti's im Jahre 1901 erschienener Chronologie von Piccinni's Werken, läßt sich deren Anzahl nur mit 125 konstatieren.

6. Von Aless. Scarlatti werden 85 Werke angegeben. Dem Titel nach sind 88 Opern und 22 Oratorien dieses Komponisten bekannt, wonach die Anzahl seiner Werke 110 betragen würde.

Die im obigen angedeutete wünschenswerte Ausgestaltung des Dictionary ist aus umstehender Zusammenstellung zu entnehmen, welche links die bekannt gegebene erste Seite der Parts I und II und rechts diese beiden Seiten mit den entsprechenden Ergänzungen und Korrekturen enthält. Es ist hieraus zu ersehen, daß zu den auf der Seite des Part I des Dictionary angeführten 37 Werken noch 28 hinzukommen sollten, was einen Zuwachs von 75% ergibt. Die in dieser Zusammenstellung zur Seite des Part II gegebenen Erläuterungen weisen auf mehrere im Dictionary enthaltene Unrichtigkeiten hin. Was Seite 1, Part III des Dictionary betrifft, welche 165 Werke aufzählt, so sind in der Zusammenstellung hierfür nur die Ergänzungen angegeben, welche sich auf 114 Werke belaufen, was gegenüber dem Dictionary ein Plus von etwa 70% darstellt.

In vorstehenden, aus den Daten der Zusammenstellung gezogenen Schlüßen findet zugleich die früher gemachte Bemerkung, daß es zu ermöglichen wäre, die im Dictionary angegebene Anzahl von 28015 Werken auf mindestens 45000 zu bringen, ihre Begründung.[1])

Wenn nun auch davon abgesehen wird, daß der Dictionary in der Anzahl der zitierten Werke weit hinter der nach dem verfügbaren Materiale zu erzielenden Ziffer zurückbleibt, so haften demselben doch — wie eingehend auseiuandergesetzt wurde — in der Anordnung des Stoffes solche Mängel an, daß mit Bestimmtheit behauptet werden kann, es werde durch den Dictionary keiner der vor ihm erschienenen Operndictionnaire entbehrlich werden.

---

1) Nachträglich habe ich noch einige Ergänzungen zu bringen: nämlich zwei italienische Oratorien »*La morte d'Abele*« von B. G. Constanzi (Rom um 1750), bzw. Dom. Fischetti (um 1770), zwei spanische Oratorien »*La muerte de Abel*« von Franc. Queralt (Barcelona um 1790), bzw. Carlos Baguer (Barcelona 1800), ferner verschiedene Schauspiele und Possen mit Musik.

Part I (nach dem Dictionary).

Titel	Komponist	Nationalität	Jahr der Geburt und des Todes	Zuwachs mit Ziffern bezeich.	Titel des Werkes
1. —	—	—	—	1.	Aaron . . . . .
2. —	—	—	—	2.	Aasvero . . . . .
— Abadacabra	Amelio?	ital.	1754?	—	Abadacabra (richtig »Abracada
— Abbadia (L') del rosario .	Llanos y Berete, A.	span.	1841—	—	L'Abadia del Rosario . . . .
— A Basso Porto	Spinelli, N.	ital.	1865—	—	A Basso Porto . . . . .
3. —	—	—	—	3.	Abatino . . . . .
4. —	—	—	—	4.	Abbadona . . . . .
5. —	—	—	—	5.	abbandono degli Eroi (L') . .
— Abbate (L') collarone . .	Fischietti, D.	ital.	?1712— ?	—	Abbate Collarone (L') = Le cantarine . . . . .
— Abbate (L') del Epée . .	Mosca, G.	ital.	1772—1839	—	Abbate del Épée (L') . . . .
— Abbate (L') Luigi	Mascetti?	ital.	?1855	—	Abbate Luigi (L') . . . . .
— Abbate (L') Taccerella . .	Ricci, L.	ital.	1805—1859	—	Abbate Tocarello (L') . . . .
— Abbazia (L') di Kelso . .	Biletta, (G.) E.	ital.	1825—1890	—	Abbazia di Kelso (L') = La L meravigliosa . . . . .
— Abbé (Le petit)	Grisart, C. J. B.	franz.	1838—1904	—	Abbé (Le petit) . . . . .
— Abbé (Der)	Konradin, K. F.	deutsch	1833—1884	—	Abbé (Der galante) = Ein schü Versuch (= Ein junger Kand
— Abbé Latignant	Danzi, F.	deutsch	1763—1826	—	Abbé Lataignant = Die Theate
6. —	—	—	—	6.	Abbildung der wahren Freund
7. —	—	—	—	7.	ABC . . . . .
— ABC-Schuetz (Der dreißigjährische)	Mueller, Wenzel.	—	—	—	ABC-Schütze (Der 30jährige) .
8. —	—	—	—	8.	Abderamo = L'assedio di Gran
— Abderti (I pazzi)	Draghi, A.	ital.	1635—1700	—	Abderiti (I pazzi) . . . . .
— Abderkan	Boieldieu, F. A.	franz.	1775—1834	—	Abderkan . . . . .
— Abdolonimo	Buononcini, G. B.	ital.	1672—1750	—	Abdolonimo . . . . .
— Abdolonymus (D. Weiseste in Sidon)	Telemann, G. P.	deutsch	1681—1767	—	Abdolonymus (= Der Weiseste i
— Abdul, König von Granada	Pasterwitz, G.	deutsch	1730—1803	—	Abdul, König v. Granada (Granatue rex) . . . . .
— Abdul und Erriniech = Die beiden Todten	Curschmann, K. F.	deutsch	1805—1841	—	Abdul und Erinnih = Die beid
— Abekar = Une conspiration Moscovite	Roger, W. B.	franz.	1853—1903	—	Abekar (richtig »Akébar«) = U spiration Moscovite . . . .
9. —	—	—	—	9.	Abel . . . . .
— Abel (La mort d')	Kreutzer, R.	deutsch?	1766—1831	—	Abel (auch »La mort d'Abel»)
10. —	—	—	—	10.	Abel occisus Christi Retempto
11. —	—	—	—	11.	Abele . . . . .
12. —	—	—	—	12.	Abele . . . . .
13. —	—	—	—	13.	Abele . . . . .
14. —	—	—	—	14.	Abele . . . . .
15. —	—	—	—	15.	Abele (L'Uccisione di) . . . .
16. —	—	—	—	16.	Abele ucciso da Caino . . . .
— Abele (La morte di) . . .	Avondano, G. A.	ital.	?1700— ?	—	Abele (La morte d') . . . . .
— » »	Caldara, A.	ital.	1670—1736	—	» » . . . . .
17. —	—	—	—	17.	» » . . . . .
— » » . . .	Gatti, G.	ital.	?1750— ?	—	» » . . . . .
18. » » . . .	—	—	—	18.	» » . . . . .
— » » . . .	Giordani, G.	ital.	1744—1798?	—	» » . . . . .
— » » . . .	Guglielmi, P.	ital.	1727—1804	—	» » . . . . .
— » » . . .	Kozeluch, J. A.	böhm.	1738—1814	—	» » . . . . .
19. —	—	—	—	19.	» » . . . . .
— » » . . .	Morlacchi, F.	ital.	1784—1841	—	» » . . . . .
— » » . . .	Naumann, J. G.	deutsch	1741—1801	—	» » . . . . .
20. —	—	—	—	20.	» » . . . . .
— » » . . .	Piccinni, N.	ital.	1728—1800	—	» » . . . . .
— » » . . .	Rungenhagen, K. F.	deutsch	1778—1851	—	» » . . . . .
— » » . . .	Seydelmann, Fr.	deutsch	1748—1806	—	» » . . . . .
21. —	—	—	—	21.	» » . . . . .
22. —	—	—	—	22.	» » . . . . .
23. —	—	—	—	23.	Abels Tod . . . . .
24. —	—	—	—	24.	» . . . . .
25. —	—	—	—	25.	» . . . . .
— Abels Tod	Rolle, J. H.	deutsch	1718—1785	—	» . . . . .
26. —	—	—	—	26.	» . . . . .
27. —	—	—	—	27.	Abel und Kain . . . . .
28. —	—	—	—	28.	Aben . . . . .
— Abencérage (L')	Colet, H. R.	franz.	1808—1881	—	Abencérage (L') . . . . .
— Abencérage (Le dernier) .	Regner, ?	franz.	?1844	—	Abencèrage (Le dernier) . . .
— Abencerage (Der letzte) .	Sárosi, F. (Schauer, A.)	ungar.	?1857	—	Abencerage (Der letzte . . . .
— Abencérages (Les)	Cherubini, M. L C. E. S.	ital.	1760—1842	—	Abencérages (Les) . . . . .
— Abencerragio (L'ultimo) .	Tessarin, F.	ital.	1820—	—	Abencerragio (L'ultimo) . . . .

Die ergänzte Seite des Part I des Dictionary weist gegenüber jener des Dictionary, wel

Part I (in ergänzter Gestalt, in den Angaben bis 1905 reichend).

	Gattung des Werkes	Textdichter	Komponist	Nationalität des Komponisten	Geburts- und Sterbejahr des Komponisten	Ort und Zeit der 1. Aufführung des Werkes
. . . .	Orat.	—	Josè Barba	span.	—	Gerona, 1835
. . . .	Op.	—	F. G. Piazzano	ital.	1841—	um 1890
bra‹). .	Operette	Giov. Gargano	Alberto Amelio	ital.	? —1889	Reggio d'Emilia, V. 1884, t. Ariosti
. . . .	Zarzuela-3a.	Marcos Zapata	Ant Llanos y Berete	span.	1841—	Madrid, XI. 1880, t. Apol
. . . .	Op. ser.-3a.	Eug. Chechi	Nic. Spinelli	ital.	1865—	Köln, 18. IV. 1894, i. deutsch. Spr.
. . . .	Operette	?	?	ital.	—	Genua, V. 1894, t. Politeana
. . . .	Orat.	?	August Mühling	deutsch	1786—1847	Magdeburg, 28. VI. 1838
. . . .	Festa teatr.	?	Aless. Scarlatti	ital.	1659—1725	Neapel, 1684, Real Palazzo
Chiajese						
. . . .	Kom. Op.	Pietro Trinchera	Dom. Fischetti	ital.	1729—1810	Neapel, 1749, t. della Pace
. . . .	Op. 2a.	Luigi Ricciuti	Gius. Mosca	ital.	1772—1839	Neapel estate 1826, t. Fondo
. . . .	Operette	?	Giov. Mascetti	ital.	—	Rom, I. 1891, t. Metastasio
. . . .	Kom. Oper	Tottola	Luigi Ricci	ital.	1805—1859	Neapel, 19. X. 1825, t. Nuovo
eggenda						
. . . .	Op. ser.-3a.	Manfr. Maggioni	Em. Biletta	ital.	1825—1890	Parma, 4. III. 1854, t. Regno
. . . .	Operette	Liorat u. H. Boccage	Charl. Grisart	franz.	1837—1904	Paris, 9. X. 1879
chterner						
lidat) . .	Optte. 1a.	C. F. Folnes	K. F. Konradin	deutsch	1833—1884	München, 12. 4. 1866
erprobe .	Singspiel	?	Franz Danzi	deutsch	1763—1826	Karlsruhe, IX. 1820, Hofth.
schaft .	Singspiel	?	?	deutsch	—	Darmstadt, 1701, bei Hofe
. . . .	Operette	?	Rob. Cipriani	ital.	—	Prato, II. 1896
. . . .	Posse	—	W. Müller	—	—	s. Thaddädl
ata . .	Op. ser.-3a.	Luigi Gualtieri	Fil. Zappata	ital.	1817—1878	Lugo, 31. VIII. 1859, t. Rimini
. . . .	Op. 3a.	Nic. Minato	Ant. Draghi	ital.	1635—1700	Wien, 1675, bei Hofe
. . . .	Op. 3a.	F. Andrieux	F. A. Boieldieu	franz.	1775—1834	Petersburg, 1806
. . . .	Oper	Silvio Stampiglia	G. B. Bononcini	ital.	1665—um 1748	Wien, 3. II. 1709, bei Hofe
in Sidon)	Oper	Hamann	G. Ph. Telemann	deutsch	1681—1767	Hamburg, III. 1733
= Abul						
. . . .	Latein. Oper	?	G. Pasterwitz	deutsch	1730—1803	Kremsmünster, 1735
en Toten	Oper	Hardt	K. F. Curschmann	deutsch	1805—1841	Kassel, 1828
Jne con-						
. . . .	Op. 2a.	Vict. Guichard	Vict. Roger	franz.	1811—1901	Montpellier, 1834
. . . .	Orat.	?	Th. Aug. Arne	engl.	1710—1778	London, 12. III. 1755
. . . .	Op. 3a.	B. Hoffman	Rod. Kreutzer	franz.	1766—1831	Paris, 23. III. 1810, Opèra
ris . . .	Orat.	?	Gioach. Cocchi	ital.	um 1715—1804	Venedig, 1753
. . . .	Orat.	?	Fil. Amadei	ital.	—	Rom, 1708
. . . .	Orat.	?	Ippol. Ghezzi	ital.	—	Bologna, 1700
. . . .	Orat.	Ben Panfili	Aless. Melani	ital.	? —um 1700	Florenz, 1693
. . . .	Orat.	Leop. Villati	J. A. K. G. Reutter	deutsch	1708—1772	Wien, 13. III. 1727
. . . .	Orat.	?	D. Franc. Vannucci	ital.	1718—1775	Lucca, 1757
. . . .	Orat.	?	Giov. Chintzer	ital.	1710—1799?	Florenz, 1731
. . . .	Orat.	Metastasio	P. A. Avondano	ital.	—	um 1780
. . . .	Orat.	»	A. Caldara	ital.	1670—1736	Wien, 4. IV. 1732
. . . .	Orat.	»	Stef. Christiani	ital.	—	Bologna, 1788
. . . .	Orat.	»	Luigi Gatti	ital.	1740—1817	Mantua, III. 1788, t. Ducale
. . . .	Orat.	»	Innoc. Gigli	ital.	1708—1772	Bologna, 1737
. . . .	Orat.	»	Gius. Giordani	ital.	1744—1798	Jesi, 1785
. . . .	Orat.	»	Pietro Guglielmi	ital.	1727—1804	um 1780
. . . .	Orat.	»	J. A. Kozelüch	böhm. (? dtsch.)	1738—1814	Prag, um 1780
. . . .	Orat.	»	Leon. Leo	ital.	1694—1744	Neapel, 1732
. . . .	Orat.	»	Franc. Morlacchi	ital.	1784—1841	Dresden, IV. 1821
. . . .	Orat.	»	J. G. Naumann	deutsch	1741—1801	Dresden, um 1780
. . . .	Orat.	»	Gio. Ag. Perotti	ital.	1769—1855	Bologna, 1794
. . . .	Orat.	»	Nic. Piccinni	ital.	1728—1800	Neapel, 1758
. . . .	Orat.	»	K. F. Rungenhagen	deutsch	1778—1851	Berlin, 27. IX. 1841
. . . .	Orat.	»	Franz Seydelmann	deutsch	1748—1806	Dresden, 1801
. . . .	Orat.	»	Dom. Valentini	ital.	1740— ?	um 1760
. . . .	Orat.	»	Gius. Zonca	ital.	1715—1772	München, 1754
. . . .	Orat.	Nach Metastasio	Gottlob Harrer	deutsch	? —1755	Leipzig, 1753
. . . .	Orat.	?	Konrad Kocher	deutsch	1786—1872	Leipzig, IV. 1819
. . . .	Melodrama	?	J. Mich. Maurer	deutsch	um 1790—um 1845	Augsburg, 1820
. . . .	Musikdrama	Patzke	J. H. Rolle	deutsch	1718—1785	Magdeburg, 1771
. . . .	Orat.	?	Wilh. Sutor	deutsch	1774—1828	Hannover, 20. III. 1818
. . . .	Geistl. Oper	?	Just. Heinr. Knecht	deutsch	1752—1817	Biberach, 1765, Liebhaberth.
. . . .	Oper	?	Fr. J. Lopez	brasil.	—	Buenos-Aires, 31. X. 1905, t. Politeama
. . . .	Op. 2a	Mad. Colet-Révoil	H. R. Colet	franz.	1808—1851	Paris, IV. 1837, t. Castellane
. . . .	Op. 2a	?	Régnier	franz.	—	Paris, 21. V. 1874, privat
. . . .	Op. 4a	?	Franz Sárosi	ungar.	1856—	Budapest, 4. I. 1887, Kgl. Theat.
. . . .	Op. 3a	Ch. Jouy	L. Cherubini	ital.	1760—1842	Paris, 6. IV. 1813, Opèra
. . . .	Op. 3a	Giovanni Peruzzini	Franc. Tessarin	ital.	1820—	Venedig, I. 24. 1858, Fenice

che 37 Werke aufzählt, um 28 Werke mehr aus. Der Zuwachs beträgt demnach etwa 75%.

Part II (n. d. Dictionary).	Part II (vervollständigt).
Aarons. A. E. — Doll. (A china).	—
Abaco Gius. Clemenzio Fern. dall — Gloria, Reno etc.	Abaco G. Ce. Fern. dall (1712—1800).
Abadia N. —	Abadia Natale (1792—1875).
Abadie L. —	Abadie Louis (1820—1860).
Abba-Cornaglia (? Ranfagni E.) P. —	Abba-Cornaglia Pietro (1851—1894) und Ranfagni sind zwei verschiedene Persönlichkeiten. Le ist nur Komponist von Opperetten, während Cornaglia nur Opern (3) komponiert hat.
Abbate Enrico —	—
Abbate Gennaro — Matelad	Abbate Gennaro. Op.: Matelda = I Fantasmi.
Abbati L. A. —	—
Abbatini A. M. —	Abbatini Ant. Maria (1598—1677) —
Abbott — Hamlet.	—
Abeille J. Chr. L. — (2).	Abeille Joh. Christian (1761—1838) hat noch ein Singspiel: »Der Hausmeister« komponiert, w in Stuttgart um 1805 aufgeführt wurde.
Abel K. E. — Berenice — Love in village.	Abel Karl Friedrich (1725—1787). Die beiden zit Werke sind nicht Opern, sondern Particcios m. von diversen Komponisten, worunter auch A
Abert J. A. —	Abert Joh. Jos. (1832—).
Abesser E. Fee (Das liebliche).	Abesser Eduard (1837—1889). »Die liebliche Fee« nicht aufgeführt.
Abos G. — Adriano, Artaserse, Creso, Manlio (Tito), Marianna e Tesco, Medo (Jl), Moglie (La) gelosa, Serva (La) padrona, Zingare (Le due) (9)	Abos Girolamo und Avos oder Avossa Giu wurden bisher immer als ein und derselbe Komp angesehen. Wie Franc. Piovano im Nachtrag Eitner's Quellenlexikon darstellt, sind es jedoch verschiedene Komponisten. Abos Girolamo ist Komponist der zwischen 17 1758 geschriebenen Opern Adriano in Siria, sandro nelle Indie, Arianna e Teseo, Artaserse, (ein Pasticcio), Medo und Pelopida (7). Avos, auch Avossa Gius. lebte noch im Septe 1793 und ist Komponist folgender 1742—176 schriebenen Opern: Le due zingare simili; Saverio; Le glorie d'Ibero partecipato a Parte La Locandiera scaltra; Lucio Vero; La moglie ge La pupilla-Jl Ciarlone; La serva padrone; Ifi in Aulide; Tito Manlio und J tutori (11). Von beiden sind daher nicht 9, sondern 18 C dem Titel nach bekannt.
Abranyi ? Roi (Le) des brumes (?).	Abranyi Emil (1880—) »A ködkiraly (der N könig). Op. Budapest 1903 Königl. Oper.
Abt F — Cinderella.	Abt Franz (1819—1885) — Des Königs Scharfsc Op. 1873, nicht aufgeführt. — Reisebekanntscha Singspiel. Offenbach 1875.
Acciajuoli F. — Chi e causa del suo mal pianga sè stesso, Damiro placato, Girello (Jl), Ulisse in Tracia	Acciajuoli Fil. (1637—1700) ist nicht der Kompo sondern der Textdichter der Opern Ulisse in Fe und Damiro placato. Erstere hat Ant. del Ga (Venedig 1681), letztere M. A. Ziani (Venedig 1682 Komponisten. Dagegen ist A. der Komponist Oper Caligula delirante Neapel 1673) und wahrsch lich auch von den beiden 1671 in Rom aufgefüh Opern Scipione Africano und Jl novello Gias
Accorimboni A. — (6).	Accorimboni Agostino (1739—1818). Weitere O von ihm sind: L'amante nell sacco; Le conta astute; Le finte zingarella; Le scaltre contadi Monte Gelato, was mit den andern 6 zus. 10 macht.
Aceves y Lozano R. (5).	Aceves y Lozano. (1837—1870) Weitere Zarzuelas »El carbonaro de Sabiza — El testamento azul Barbieri).
Acton C.	—
Acunzo T.	—
Adam Joh. —	—
Adam Charl. Adolph (45).	Adam Ch. A. (1803—1856). Zu den 45 zitierten Büh arbeiten gehören als 46 und 47: das Vaudeville baiser au porteur« Paris 9. Juni 1824 und das Dr »Isaura« Paris 1. Okt. 1829.
	Adalid y Gurréa Marcel del (1826—1881) — In Bianca. Op.

Part III.

(Ergänzungen zu den Angaben des Dictionary, reichend bis 1905).

1.	Aaron	+ 1
2.	Aasvero	+ 1
3.	Abatino	+ 1
4.	Abbadona	+ 1
5.	abbandono degli Eroi (L') . .	+ 1
6.	Abbildung der wahren Freundschaft	+ 1
7.	ABC	+ 1
8.	Abderamo = L'assedio di Granata	+ 1
9.	Abel	+ 1
10.	Abel occisus Christi Redemptoris	+ 1
11—14.	Abele	+ 4
15.	Abele (L'Uccisione di) . . .	+ 1
16.	Abele ucciso da Caino . . .	+ 1
17—22.	Abele (La morte d')	+ 6
23—26.	Abels Tod	+ 4
27.	Abel und Kain	+ 1
28.	Aben	+ 1
29.	Abend im Garten (Der) . . .	+ 1
30.	Abend vor der Hochzeit (Der)	
—	Abenhamet e Zoraide (richtig »Abenamet e Z«).	
31.	Abenteuer bei Navarin (Das)	+ 1
32.	Abenteuer auf dem Weihnachtsmarkte (Das)	+ 1
33.	Abenteuer im Walde (Das)	+ 1
34.	Abenteuer eines Haarbeutels (Das)	+ 1
35.	Abenteuer des Ritters Florimond (Die)	+ 1
36.	Abenteuer im Gebirge (Das) = Der Orgelspieler. . . .	+ 1
37.	Abenteuer auf Martinique (Das) = Poliphem.	+ 1
—	Abiatare (richtig »Abiazar = La forza dell' amore e dell' odio«).	
38—47.	Abigail (Abigaile)	+ 10
48—49.	Abimelech	+ 2
50.	Abimelek	+ 1
51.	abitatore del bosco (L') . . .	+ 1
52.	Abisag.	+ 1
53—60.	Abraham	+ 8
61—63.	Abraham auf Moria	+ 3
64.	Abraham in Aegypto . . .	+ 1
65.	Abraham in Geraris	+ 1
66.	Abraham et Isach	+ 1
67—69.	Abraham und Isaak	+ 3
70—71.	Abraham's Opfer	+ 2
72—74.	Abrahami sacrificium. . . .	+ 3
75—77.	Abramo	+ 3
78—79.	Abramo in Egitto	+ 2
80.	Abramo peregrimante in Egitto	+ 1
81—89.	Abramo (Il Sacrifizio d') . .	+ 9
90—94.	Absaloh	+ 5
95—96.	Absalonis rebellio	+ 2
97.	Absalon's Empörung	+ 1
98.	Abschied von der Heimat (Der)	+ 1
99.	absent apothecary (The) . .	+ 1
100.	Abu der schwarze Wundermann	+ 1
101.	abuelo de si mismo (El) . .	+ 1
102.	abuelo e la nieta (El) . . .	+ 1
103.	Academia modelo	+ 1
104.	Accademia musica	+ 1
105.	Accademia d'amore (L') . . .	+ 1
106.	Accademia di musica (L') . .	+ 1
107.	Acciajundo (L')	+ 1
108.	accidenti inaspettati (Gli) .	+ 1
—	accordées de village (Les) ist Vinc. Martin's »Una cosa rara«, gehört daher unter diesem Titel in den Dictionary).	
109.	Achille e Deidamia	+ 1
110—113.	Achille in Sciro	+ 4
114.	Achille riconoscinto	+ 1

Die Seite des Part III weist 165 Werke aus. Nach obigem wären noch 114 Werke, d. i. 70 % zuzuschlagen.

Wien.

Franz Stieger.

Privatkonzerte aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Bei der Durchsicht der unversehrt erhaltenen Musikaliensammlung eines Musikfreundes aus der Zeit des beginnenden 19. Jahrhunderts, wobei ich übrigens ein Exemplar der sehr seltenen »Musikalischen Monatsschrift[1]) für Gesang und Klavier mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, Stuttgardt, im Druck und Verlag der Herzoglichen Hohen Carls-Schule, 1784« entdeckte, fand sich eine ziemlich große Zahl geschriebener Programmzettel für die Privatkonzerte dieses wohlhabenden Musikliebhabers. Es scheint, daß die musikalischen Aufführungen, von denen uns ein seltener Zufall Kenntnis gibt, regelmäßig (vielleicht alle 8—14 Tage) stattfanden, ähnlich etwa dem wöchentlichen Leipziger Konzert auf der Thomasschule, bei dem sich auf Anregung des Bürgermeisters musikalische Ratsherrn als Klavier- und Violinspieler beteiligten (1804—1806). Genaueres läßt sich leider nicht mehr feststellen; zudem sind die überkommenen Mitteilungen über den jeweiligen Verlauf der Versammlungen lückenhaft. So viel darf man sagen, daß sich die beste Gesellschaft hier zusammenfand, und daß diese Kunstbegeisterten nicht nur für sich, sondern auch für ein eingeladenes Publikum, unter dem sich manchmal sogar sozial tiefer Stehende befunden haben müssen (Fabrikmädchen werden z. B. genannt), Musik machten. Über die Art, wie die Konzerte zustande kamen, gibt eine ausführlichere Bemerkung auf einem der Zettel Auskunft. Am Anfange der Aufführung stand regelmäßig eine Sinfonie. Dann galt als Regel:

»Jedes wirkliche Mitglied ist gehalten, bei jeder musikalischen Versammlung etwas Obligates zu spielen; und damit die Beikommenden sich gehörig darauf vorbereiten können, so soll jedes Mitglied, welches die Reihe trifft, acht Tage vorher davon benachrichtigt werden«.

Demgemäß heißt die Überschrift der Programmzettel in der Regel: »In der heutigen Versammlung werden folgende Stücke gespielt:« (folgen die Angaben), während der Schluß die stehende Bemerkung enthält: »Die Reihe, etwas Obligates vorzutragen, trifft für die nächste Versammlung: (Name).« — So läßt sich denn aus den Zetteln schließen:

Die musikalische Gesellschaft bestand aus wirklichen (ausführenden) Mitgliedern und aus Zuhörern. Die Aufführungen fanden regelmäßig statt. Es wurden sowohl größere Instrumentalwerke (Sinfonien) aufgeführt, als auch Kammermusikwerke und Solostücke für Klavier, Flöte, Klarinette, Harfe, desgleichen Lieder und Chöre zum Vortrag gebracht. (Ob nach den unten verzeichneten Programmen im Laufe der Zeit eine bewußte Steigerung der musikalischen Mittel festzustellen ist, mag der Leser selbst entscheiden.) Über die Besetzung des »Orchesters« gibt (neben dem z. T. erhaltenen gedruckten Notenmaterial) ein offenbar für die vorliegenden Verhältnisse besonders geschaffenes Arrangement des »*Grand Menuet par Beethoven*« Auskunft. Danach waren 1827 (und wohl auch schon früher) im Orchester vertreten: *Violino 1mo, 2do, 3t, Viola, Basso, Clarinetto 1mo in B, Clarinetto 2do in B, Corno 1mo in Es, Corno 2do in Es, Fagotto.* — Daß auch Oboen-, Bassethorn- und Kornettspieler vorhanden waren, schließe ich aus beiliegenden Grifftabellen für die genannten Instrumente.

Die Veröffentlichung der Programme (bei denen alle Klammern von mir

---

1) Vgl. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrh. I, S. 311.

zur schnelleren Orientierung beigesetzt sind) macht nicht den Anspruch, als handle es sich um etwas ganz Neues, wenngleich zugegeben werden muß, daß wir von dieser praktischen Musikübung verhältnismäßig wenig Authentisches wissen. Wichtig ist es zweifellos, die Geschmacksrichtung der Zeit festzustellen, und das scheint ja für Norddeutschland im allgemeinen zu sein: Gyrowetz—Wranitzky—Dittersdorf e tutti quanti. Mozart ist spärlicher Gast, Beethoven (mit einer Ausnahme) unbekannt.

Beachtenswert erscheint mir auch der Gebrauch des Wortes »Duett«, wie in: Duett für die Violine, Duett für die Bratsche, Duett für die Flöte (Klarinette), wo offenbar nach unsrer Ausdrucksweise Stücke für Violine und Klavier oder »mit Begleitung des Klaviers« gemeint sind. Auffallend ist danach die (spätere) Angabe: »für Flöte mit Begleitung«. — Vgl. auch unten die Angabe »Arie fürs piano forte, gesungen von ...«.

Es mögen nun die Programme selbst folgen, an denen ich nichts Wesentliches geändert habe.

1811.

2. Mai: Sinphonie von (Adalbert) Gyrowetz (1763—1850). Terzett von (Christian Gottlob August) Bergt (1772—1837). Sinphonie von van Swieten (wahrscheinlich dem Bearbeiter der Haydn'schen Oratorientexte, 1734—1803). — 6. Juni: Sinphonie von (Friedrich) Schwindel (gest. 1786). Arie von (Friedrich Heinrich) Himmel (1765—1814). Arie von (Karl von) Dittersdorf (1739—1799). Allegro assai zum Schluß. — 13. Juni: Ouvertüre aus der Oper: Figaros Hochzeit; Musik von Mozart. Scene aus dem Trauerspiel Maria Stuart, gesungen von ... Arie aus der Oper Ninon (von ?). Duett von Mozart. Duett für die Violine von (Ignaz) Pleyel (1757—1831). Duett für die Clarinette von (Joh. G. Heinr.) Backofen (1768—1839). — 21. Juni: Sinphonie von Heyse (?). Selmar und Selma. Elegie von Klopstock, komponiert von Andr. Romberg (1767—1821). [Zwei Singstimmen mit Streichquartett]. Duett für Alto-Viola e Violoncello (?). Scene aus dem Trauerspiel Maria Stuart, gesungen von ... Rondo für die Harfe. Rondo von Gyrowetz. — 11. Juli: Sinphonie von (Paul) Wranitzky (1756—1808). Idylle, in Musik gesetzt von Zumsteeg. Duett von Pleyel. Arie aus der Schöpfung von Haydn. Arie aus der Oper Joseph von Mehul. Duett für die Flöte. Duett aus der Oper: Die Lazaroni. — 18. Juli: Sinphonie von Schwindel. Arie für die Harfe, gespielt und gesungen von ... Sonate à quatre mains pour le forte piano. Scene aus Schillers Trauerspiel Maria Stuart, gesungen von ... Trio von (Franz Anton) Hoffmeister (1754—1812). Walzer und Coda à quatre mains. Arie aus dem Drama Elysium (von Winter?). — 25. Juli: Ouverture aus der Oper Der Calif von Bagdad (von Boieldieu). Der Pilger am Jordan, Romanze von Gabler. (?) Sonatine à quatre mains. Duett für die Clarinette. Walzer u. Coda à quatre mains. Duett aus dem Drama Elysium (?). — 1. August: Sinphonie von Wanhall (Joh. B. Wanhal, 1739—1813). Johannas Lebewohl, aus Schillers Jungfrau von Orléans, componirt von Zumsteeg. Arie für die Harfe von Borchardt (?) Trio von Ruppe (?). Arie aus Schillers Jungfrau von Orléans, gesungen von ... Menuett fürs Orchester. Arie aus Gotters Esther (?). Chor aus der Oper Athalia (von Schulz?). — 9. August: Ouverture aus der Oper: Der Calif von Bagdad. Arie von Schneider (Georg Abraham 1770—1839?). Duett aus der Oper: Die Lazaroni. Sonate für Alto-Viola u. Basso. Sonate à quatre mains von Wanhal. Trost in Thränen von Goethe, in Musik gesetzt von Himmel. Duett aus dem Drama Elysium. Menuett fürs Orchester. — 15. August: Sinphonie von Dalgart. Der Ritter Toggenburg, Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von Zumsteeg. Der Pilger am Jordan, Romanze von Gabler. Romanze an die Nacht von Zumsteeg. — 28. August: Sinphonie von Wanhal. Die Büßende. Ballade von Fr. Leopold, Grafen zu Stollberg, in Musik gesetzt von Zumsteeg. Duett aus der Oper: Der Wasserträger von Cherubini. Johannas Lebewohl von

Zumsteeg. Scene aus Schillers Jungfrau von Orléans, in Musik gesetzt von Reichardt. Ouverture aus der Oper: Der Calif von Bagdad. Der Veilchenkranz, eine Ballade, in Musik gesetzt von Zumsteeg. Arie von Rebs (?) — 5. September: Sinphonie von Schwindel. Arie aus der Oper: Das unterbrochene Opferfest von (Peter von) Winter (1754—1825. Komp. 1796). Quartett von Wanhall. Der Abschied, Arie von Mozart. Arie aus der Schöpfung, von Haydn. Arie fürs forte piano. Duett von Mozart. Arie für die Harfe. — 18. September: Ouverture aus der Oper Figaros Hochzeit v. Mozart. Selmar und Selma, Elegie von Klopstock, in Musik gesetzt von Andr. Romberg. Sonatine und Arie fürs Forte piano. Sonate für die Harfe von Reymann. Der Pilger am Jordan, Romanze von Gabler. Chor: Auf nahe sich usw. von Apel. — 26. September: Sinphonie von Heyse. Arie fürs forte piano, gespielt und gesungen von . . . Duett für die Violine. Die Büßende, Ballade (s. o.) von Zumsteeg. Arie fürs forte piano von Bornhardt. Duett für die Flöte. Arie aus der Oper Armida. Andante con Variat. für die Violine. — 1. Oktober: Ouverture aus der Oper: Die Wegelagerer von Pär. Der Taucher: Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von (Karl Friedrich) Zelter (1758—1832). Terzett von Methfessel (Albert Gottlieb, 1785—1869', ?). Rondo für die Flöte. Arie fürs forte piano, gesungen von . . . Menuett von Pleyel. Terzett von (Ferdinand) Kauer (1751—1831). Sinphonie von Schwindel. Arie aus Schillers Jungfrau von Orléans. Arie und Marsch für die Harfe. Terzett von Kauer (s. o.). — 10. Oktober: Trio von Lacroix. Paetus und Arria in Musik gesetzt von (Daniel) Schubert (1739—1791). Sonate fürs Pianoforte von (Leopold Anton) Kotzéluch (1752—1818). Arie aus d. Oper: Das unterbrochene Opferfest von Winter. Idylle für die Harfe. Arie fürs Pianoforte. Der Ritter Toggenburg, Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von Zumsteeg. Allegro von Pleyel. — 17. Oktober: Trio von Lacroix. Allegro für die Harfe. Die Entführung, Ballade von Bürger, in Musik gesetzt von Zumsteeg. Duett aus der Oper: Der Wasserträger von Cherubini. Arie für forte piano. Presto von Pleyel. — 23. Oktober (Schluß der musikalischen Versammlungen): Sonate für forte piano von Pleyel. Duett von Romberg. Arie von Méhul. Duett von Schubert. Chor aus der Oper: Die Geisterinsel von Zumsteeg. Arie von Winter. Die Entführung von Zumsteeg.

Einzelblätter.

10. April 1812: Sinphonie von Dittersdorf. Der Veilchenkranz, Ballade von Zumsteeg. Sonate à quatre mains. Allegro von Dittersdorf. Duett aus der Oper Azur (von ?): Hier, wo die Frühlingslüfte. Walzer à quatre mains. Arie aus der Oper: Das unterbrochene Opferfest (Mir graut vor dem Tode nicht) [von Winter]. Menuett von (Paul) Wranitzky (1756—1808). Arie von Reichardt (Frommer Stab, o hätt' ich nimmer). Romanze von Gabler (Ein Pilgrim am Jordan). Duett von Mozart. Menuett von Wranitzky. Arie von (Johann Franz Xaver) Sterkel (1750—1817). Terzett von Apel (Wer sich zum schönsten Ziel erwählt). Allegro von Bach. — Bei einer Festfeier (ohne Datum): Menuett aus Adur von Gyrowetz. Rondo von Heyse. Duett von Haydn aus Bdur. Menuett aus Gdur von Gyrowetz. Menuett aus Gdur von Wranitzky. Chor aus Ddur. Rondo von Wranitzky. — Ohne Datum: Sinphonie von van Swieten. Höltys Elegie auf ein Landmädchen. Selmar und Selma, Elegie von Klopstock, Musik von Romberg. Duett für die Flöte. Chor aus der Oper Athalia von (Joh. Abraham) Schulz (1747—1800). [Die Chöre zu Racine's Athalia sind 1785 im Druck erschienen]. — 12. Juni 1816: Serenade von Pleyel. Chor aus »Athalia« von Schulz. Rondo von Gyrowetz. Menuett und Rondo von Pleyel. — 19. Juni 1816: Sinphonie von Pleyel. Arie aus dem Drama Elysium. Duett für die Bratsche. Arie aus der Oper Armida von (Giuseppe) Sarti (1729—1802). [Armida e Rinaldo, 1785], Sinphonie von Schwindel. — 26. Juni 1816: Sinphonie von (Christian) Cannabich (1731—1798). Sonate fürs Klavier. Sinphonie von Schwindel. Terzett von (Chr. G. A.) Bergt (1772—1837). — 3. Juli 1816: Serenade von Pleyel. Duett aus

der Oper: die Lazaroni. Duett für die Clarinette. Arie von (Georg Abraham) Schneider (1770—1839). Menuett von Pleyel. Chor aus Athalia von Schulz. Rondo von Pleyel. — 30. Juli 1816: Sinphonie von Gyrowetz. Concert für die Flöte. Chor aus der Schöpfung von Haydn. Duett von (Michael Jos.) Gebauer (1763—1812). Sinphonie von Greiner (?). Duett von Romberg. Concert für die Clarinette. Menuett und Rondo von Gyrowetz. — 13. August 1818: Sinphonie von Pleyel. Concert für die Clarinette. Vierstimmiges Chor. Terzett von Bergt. Sinphonie von Greiner. Rondo von Mozart. — Erstes Concert, den 24. October 1826: Ouverture für Orchester von Kunzen. Vierstimmiger Gesang »Rauschet ihr Meere«. Harmonie von Körner. Partie aus Preciosa von C. M. v. Weber (1821!). Ouverture und Menuetto für Blasinstrumente. Gesang mit Chor, Rondo u. Tanz aus Rothkäppchen von Boieldieu (Le chaperon rouge, 1818 zum erstenmale aufgeführt). Concert am 7. November 1826: Sinphonie fürs Orchester von Gyrowetz. Chor der Zigeuner aus Preciosa von Weber. Trio für Guitarre, Violine und Bratsche. Ouverture der Oper »Gli amori marimari« von Weigl. — Sinfonie von Gyrowetz. Quintett für Flöte, Violine, 2 Bratschen und Baß. Der Troubadour für Flöte mit Begleitung. Chor aus Samson. Ouverture-Allegro von Martin. Moderato von Köhler. — Concert am 5. Dezember 1827: Sinfonie von Pleyel. Duett aus dem unterbrochenen Opferfest von Winter. Sonate für die Harfe mit Violinbegleitung von Lorenz. Ouverture von Mozart »Entführung a. d. Serail«. Duetto von Mozart »Nicht für uns auf Erden weilend«. Polonaise von Köhler. — 5. Concert am 19. Dez. 1826: Sinfonie von Wranitzky. Arie von Gretry. Ouverture »Titus« von Mozart. Terzett v. Himmel. — **Neu** erscheinen im Jahre 1827: Sonate für Harfe u. Bratsche von Backofen. Cantate von Zumsteeg. Ouverture zu Don Giovanni von Mozart. Trio für Guitarre, Bratsche u. Violine von Küffner. Sinfonie von Küffner. Chor aus der »Schöpfung« von Haydn. Großes Menuett von Beethoven. Ouverture Camilla von Paer. Duett a. d. Oper »Der Wasserträger« von Cherubini. Ouverture »Sargino« von Paer. Desgl. »Achilles« von Paer. Ouverture (Quintetto) de l'opera »Le Nozze di Figaro« von Mozart. Chöre der Griechinnen und Griechen a. d. Oper »Die Belagerung von Corinth« von Rossini. Sinfonie-Allegro von Clementi. Chor der Israeliten a. d. Oper »Joseph« von Méhul. Drei Rondos alla Polacca von C. M. v. Weber. Ouverture zu Agnese von Paer. 2 Chöre aus Preciosa von Weber. Canon aus dem Donauweibchen von Knauer. Auferstehungsgesang von Klopstock, comp. von Heine.

Friedberg (Hessen). **Karl Schmidt.**

Pierre Aubry †.

Am 31. August starb in Dieppe Pierre Aubry im Alter von 36 Jahren. Die Musikwissenschaft hat in ihm einen ihrer treuesten und fleißigsten Jünger verloren. Sein vielseitiges Wissen befähigte ihn, sich auf den verschiedensten Gebieten zu betätigen. Sowohl als Choralforscher[1] wie als Folklorist[2], als Bibliograph[3] wie als Geschichtsschreiber der neueren Musik trat er hervor. Seine Hauptkraft gehörte aber der mittelalterlichen Musikforschung. Ausgerüstet mit umfassenden paläographischen und philologischen Kenntnissen, leistete er hier Hervorragendes. Reisen in die Bibliotheken des ganzen Kontinents vermittelten ihm eine umfassende Kenntnis der überkommenen Schätze. Mit Glück griff er die Rolle Coussemaker's

---

1) *La musicologie médiévale, histoire et méthodes.* Paris, Welter, 1900. — *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen-age.* Paris, Welter, 1903.

2) *La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen-age.* Paris, Champion, 1904. — *Folklore musical d'Espagne* in den Sammelbänden der IMG., XI, 2.

3) *Esquisse d'une Bibliographe de la chanson populaire en Europe.* Paris. Picard et Fils, 1905.

auf, veröffentlichte Quelle über Quelle und brachte so reiches Licht in das Dunkel des Mittelalters. Bald führt er uns nach Paris und läßt die Sequenzenkomposition eines Adam von St. Victor[1]) vor uns lebendig werden, bald macht er uns mit den Lais und Descorts[2]) derselben Zeit bekannt oder schildert uns das musikalische Getriebe in den kirchlichen Kreisen der Normandie[3]). Dann wieder läßt er uns Einblick tun in die Werkstatt der alten Motettenkomponisten und zeigt, aus welchen geistlichen und weltlichen Quellen lateinische und französische Motettentenöre[4]) geschöpft sind, oder er läßt den Humor der Schreiber[5]) aufblühn. Mit ihm durchwandern wir die an musikalischen Beständen reichen Bibliotheken Spaniens[6]) und ahnen die Rolle, welche auch dieses Land schon frühzeitig in der Musikentwicklung gespielt hat. Greifbare Gestalt gewinnen in seinen Schilderungen Troubadours, Trouvères[7]) und ihre treuen Helfer, die Spielleute[8]).

Trugen die Benediktiner von Solesmes für exaktes Rüstzeug zur Erforschung des kirchlichen Gesanges des Mittelalters Sorge, so galt Aubry's Bemühen der Erschließung von Dokumenten außerkirchlicher Musik in originaler Form.[9]) Seine Absicht, der Forschung reiches authentisches Quellenmaterial zu bequemem Gebrauche zuzuführen, ist in hohem Maße geglückt. Die ältesten Denkmäler französischer Musikübung[9]) eröffneten in trefflicher Faksimilierung die Reihe. Ihnen folgte der Roman de Fauvel[10]) und jener kostbare und wichtige Bamberger Kodex[11]), der zu den hervorragendsten Dokumenten der alten Motettenkunst gehört; ihnen reihte sich schließlich der Chansonnier de l'Arsénal[12]) mit Werken von Trouvères des 13. Jahrhunderts an. Weit schauten noch seine Pläne aus: der Kodex von Montpellier und das Antiphonarium Medicaeum sollten sich anschließen. Jäh hat der Tod seinem Schaffen ein Ziel gesetzt.

Eine häßliche Episode trübte Aubry's letzte Lebensmonate: die Affäre Beck. Wer Aubry's Arbeitskraft, seinen lauteren Charakter, sein gerades Wesen, seine kollegiale Hilfsbereitschaft und seinen literarischen Anstand kennen gelernt hat, der weiß, daß er, der so viel Eigenes zu geben vermochte, nach fremdem Gut seine Hand nicht auszustrecken brauchte und dazu moralisch nicht fähig war. Fälle, wo zwei Forscher zu gleicher Zeit zu ähnlichen Ergebnissen gelangten, sind in der Wissenschaft nicht selten. Erinnert sei nur an Fortlage und Bellermann. Und daß Aubry, der schon immer eine mensurale Anschauung der Troubadours- und Trouvères-Gesänge vertrat, durch seine weiteren Forschungen über Adam von St. Victor und durch vergleichende Quellenstudien zur Moduslehre geführt werden mußte, liegt auf der Hand. Beck hält sich doch wohl nicht ernstlich für den ersten und einzigen Forscher, der sich bei den Weisen der Troubadours und Trou-

---

1) *Les Proses d'Adam de Saint-Victor.* Paris, Welter, 1901.
2) *Lais et descorts français du XIIIe siècle.* Paris, Welter, 1901.
3) *La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle.* Paris, Champion, 1906.
4) *Recherches sur les ténors latins (français) dans les motets du XIIIe siècle.* Paris, Champion, 1906.
5) *Un explicit en musique du Roman de Fauvel.* Paris, Champion, 1906.
6) *Iter Hispanicum* in den Sammelbänden der IMG VIII, 3—4 und IX, 1—2.
7) *Un coin pittoresque de la vie artistique au XIIIe siècle.* Paris, A. Picard, 1904. — *Quatre poésies de Marcabru troubadour gascon du XIIe siècle.* Paris, Picard, 1904. — *La Chanson de Bele Aelis.* Paris, Picard et Fils, 1904. — *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères.* Paris, Champion, 1907. — *Trouvères et Troubadours.* Paris, Alcan, 1909.
8) *Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen-age.* Paris, Fischbacher, 1907.
9) *Les plus anciens monuments de la musique française.* Paris, Welter, 1905.
10) *Le Roman de Fauvel, reproduction photographique du Ms. de Paris. Bibl. Nat. fr. 146.* Paris, Geuthner, 1907.
11) *Cent motets du XIIIe siècle.* 3 vol. Paris, Geuthner, 1908.
12) *Le Chansonnier de l'Arsénal. Reproduction phototypique du Ms. 5198 de la Bibl. de l'Arsénal.* Paris, Geuthner, 1909.

vères der *modi* erinnerte. Wenn ihm, der sich offenbar als der Vater des Gedankens aufspielte, Hilfstruppen in Frankreich erstanden, so beweist dies nur die traurige Wahrheit des alten Satzes von Propheten, der nichts in seinem Vaterlande gilt. Je bedeutsamer die Leistung, um so größer die Anfeindung. Geradezu betrübend ist die Stellungnahme einiger französischer Zeitschriften. Aubry hat mir die Unabhängigkeit seiner Forschung in die Hand versichert und ich glaube ihm. Darum fort mit diesem unwürdigen Verdachte. Seien wir dankbar für die große Förderung, die Aubry unserer Wissenschaft hat zuteil werden lassen und bewahren wir ihm als Forscher wie als Menschen ein ehrenvolles und liebes Andenken. In der Geschichte unserer Disziplin wird der Name Pierre Aubry ewig leben.

Berlin. **Johannes Wolf.**

Wann kam der Gemeindechoral in die Passionsmusik?

Von den vielen Irrtümern, aus denen der Aufsatz des Herrn Redakteurs dieser Zeitschrift »Nochmals Bach's Choral und die Gemeinde« (XI, 237) wieder zusammengesetzt ist, sei hier wenigstens der eine berichtigt[1]), der diesmal am lautesten vorgetragen wird und sich fast durch das Ganze wie ein roter Faden hindurchzieht: »bis etwa 1650 handelt es sich um die Zeit, in der die Gemeinde ‚begeistert' den Choral in den Choralpassionen anstimmte« (S. 239), 1672 habe der Gemeindechoral »in der Choralpassion schon lange Heimatrecht« gehabt (S. 240), er habe »etwa vom Ende des 16. Jahrhunderts an innerhalb der Choralpassion einen festen Platz« gehabt (S. 244), diese Choralbewegung sei »eben historisch schon sehr alt« (S. 245) usw.

Diese Behauptung stützt sich auf einige Notizen in O. Kade's Buch »Die ältere Passionskomposition«. Heuß sagt: »O. Kade berichtet an zwei Stellen seines Buches (S. 170 und 174), daß in Exemplaren der Walther'schen Passion Choralstrophen angemerkt seien mit dem Vermerk, hier habe die Gemeinde zu singen. Diese Aufzeichnungen stammen, wie Kade bemerkt, aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts«. An diesem Heußschen Zitat ist fast alles falsch. Es handelt sich nicht um zwei, sondern um vier Stellen bei Kade; es kommen zwei auf S. 162 und 163 hinzu. Kade sagt keine Silbe von einem handschriftlichen »Vermerk« über das Mitsingen; in der Tat enthalten die Handschriften, die mir dank dem Entgegenkommen der Kgl. Bibliotheken in Dresden und Königsberg vorliegen, keinen solchen[2]). Drittens gibt Kade nur für die Einfügungen der einen Handschrift eine absolute Entstehungszeit an, bei zwei andern gar keine, bei der vierten nur eine ganz allgemein relative (»aus späterer Zeit«). Die einzige genauere Zeitangabe, betreffend die Choraleinfügungen des aus Grimma stammenden Exemplars, lautet bei Kade: »Allerdings stammen sie alle aus späterer Zeit, und zwar wird keine weiter zurück als bis Anfang des 17. Jahrhunderts, oder höchstens Ausgang des 16. Jahrhunderts zu setzen sein«. Man sieht, wie Heuß das entstellt.

Wie steht es nun aber mit der Richtigkeit dieser Kade'schen Angabe? Und wie hat sich Kade das Eindringen des Chorals in die Choralpassion

---

1) Zum weiteren vgl. den Aufsatz »Passion, Kantate und Gemeindechoral« in der Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, Sept. 1910, S. 278.

2) Doch ist an der Richtigkeit von Kade's Ansicht bezüglich des Gemeindegesangs nicht zu zweifeln, vgl. Merseburg, Bornstedt usw.

in Grimma vorgestellt? Wir beantworten die zweite Frage zuerst. Kade verzeichnet die 21 Strophenanfänge, gibt die Todesjahre der Dichter an und bemerkt zum Schluß: »Die jüngste Einlage, die hiernach erfolgte, war das Lied von Rodigast [† 1708]: ‚Was Gott tut, das ist wohlgetan'«. Kade scheint die Vorstellung gehabt zu haben, daß die ältesten Choraleinlagen in Grimma noch aus dem 16. Jahrhundert stammen könnten und daß dann während des 17. Jahrhunderts von Jahrzehnt zu Jahrzehnt bald an dieser, bald an jener Stelle der Passion eine neue Strophe von den Grimmaer Kantoren eingefügt worden sei. Daß dieser Annahme keine wissenschaftliche Beweiskraft innewohnt, liegt auf der Hand. Es kann so, es kann auch anders gegangen sein. Als wahrscheinlich wird man dieses jahrhundertlange Hereintröpfeln des Chorals nicht eben bezeichnen wollen. Indessen kommen wir sofort auf festen Boden, wenn wir die Handschrift betrachten.

In die Handschrift der altlutherischen, sog. Walther'schen Choralpassion (46 Seiten) der Fürsten- und Landesschule zu Grimma — vom Jahre 1550 — haben zwei viel spätere Hände Choraleintragungen gemacht. Die erste Hand, mit schwarzer Tinte schreibend, ist nur bis auf S. 13 gekommen, mitten in die Gethsemaneszene, und hat in diesem ersten Teile der Passion 6 Choräle eingetragen (bei Kade 1, 2 und 4—7[1]). Es ist die Hand eines alten Mannes. Von ihr ist auch »Was Gott tut, das ist wohlgetan« geschrieben, dessen Text und Melodie 1675 entstanden ist und um 1690 allgemeiner bekannt zu werden anfing[2]). Eine zweite, spätere Hand schreibt in glatt fließenden, frischen, sehr schulmäßigen Zügen und mit roter Tinte. Sie weist mit roten Kreuzen auf die vorher gemachten schwarzen Choraleinträge hin, sie fügt selbst in deren Reihe noch »Meinen Jesum laß ich nicht« (Nr. 3 bei Kade) ein, und sie setzt die von der schwarz schreibenden Hand begonnene Arbeit fort, indem sie die Choräle 8 bis 21 einlegt. Da es wohl als ausgeschlossen gelten kann, daß die Passion jemals nur mit den Einlagen der ersten Hand allein musiziert worden sei, die sich über kaum mehr als das erste Viertel der Handschrift erstrecken, so haben wir es im Grunde mit einer einmaligen Redaktion zu tun, die sich nur durch den Zufall auf zwei Personen verteilte, daß die erste im Beginn der Arbeit aufhörte. Als Zeit der Eintragungen kommt also frühestens etwa das Jahr 1690 in Frage, doch können sie recht wohl auch am Anfang des 18. Jahrhunderts gemacht worden sein.

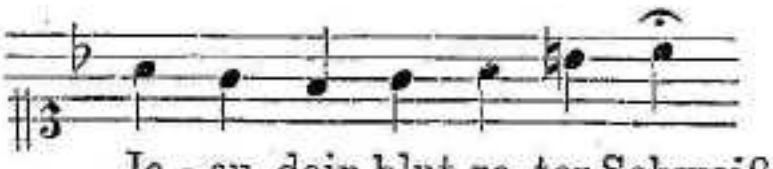
Noch einfacher liegen die Dinge bei den beiden Königsberger Handschriften (Kade S. 163 und 162). Ms. Königsb. 15961 enthält im ersten Teil der Passion an elf Stellen zwölf Liedstrophenanfänge (am Schlusse zwei) und bezeichnet im zweiten Teile — ohne Angabe der Strophen selbst — vierzehn Stellen, wo solche Strophen einzulegen seien[3]). Alle diese Zusatznotizen sind von einer und derselben flüchtigen Hand gemacht, deren Schrift nachträglich sehr verblaßt ist; auf zeitigstens den Anfang des 18. Jahrhunderts weisen zusammen die vorwiegende Viertelnotierung der Melodieanfänge, die vereinfachte, nachcrügersche Form von »Herzliebster Jesu« und die von der damals modernen Harmonik gewünschte Erhöhung der Quart vor dem Dominantschluß in der Zeile:

---

1) Die Nummern 5, 6, 7 bei Kade sind nach der Handschrift (fl. 6a) — und nach dem Evangelium — umzuordnen: 7, 5, 6.

2) Vgl. Kümmerle IV. S. 103 ff.

3) Statt 22 Liedeinlagen bei Kade ist also 25 zu lesen.



Je - su, dein blut-ro-ter Schweiß[1]).

In der andern Königsberger Handschrift (15956, Gotth. 1846) ist die Choralpassion selbst erst im Jahre 1642 am 21. Januar fertig geschrieben worden. Die 13 Choraleinlagen, sämtlich von einer und derselben Hand, erweisen sich auf den ersten Blick als beträchtlich später eingetragen. Am Schlusse sollen hier alle acht Strophen von Rist's »O Traurigkeit« gesungen werden, wie es Kuhnau für seine Marcuspassion vorschrieb. Auch diese Zusätze gehören, wie die Formen der verhältnismäßig schönen Handschrift zeigen, der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an; sie scheinen mir die jüngste der drei besprochenen Choraleinlegungen zu sein.

Für das Havelberger Exemplar endlich müssen wir uns mit Kade's Bemerkung (S. 170) begnügen, daß es »durchgehends am Rande handschriftliche Liedstrophen aus späterer Zeit eingetragen enthält«[2]). Das Exemplar ist ein Druck von 1589; wir haben gesehen, daß Kade die Eintragungen eher zu alt macht als das Gegenteil, und werden auch diese Einträge keinesfalls vor 1650 ansetzen wollen, besser wohl um 1700.

Zu den vier Kade'schen Zeugnissen kommen das Merseburger Passionsgesangbuch (1709), die Bornstedter Choralpassion, deren mit Gemeindechorälen geschmückte Form sich bis auf den Kantor Winne (1694—1742 im Amt) zurückverfolgen läßt[3]), und die handschriftlichen Eintragungen in meinem Vopeliusexemplar, die nach dessen Erscheinungsjahr (1682) gemacht sein müssen. Man sieht, wie genau diese drei Zeugen zeitlich einstimmen in das Ergebnis: um 1700, zu Anfang des 18., frühestens Ende des 17. Jahrhunderts, wurden vielerorten in evangelischen Landen in die altlutherische Choralpassion Gemeindelieder eingelegt. (Weshalb es historisch unberechtigt ist, in eine Schütz'sche Passion Gemeindechoräle hineinsingen zu lassen, wie es als ästhetisch mißlich bereits von Kretzschmar bezeichnet worden ist.)

Die im Eingang zitierten Sätze des Heuß'schen Artikels sind also eine völlig leere Behauptung. Nicht in die Choralpassion, sondern in die Figuralpassion — so müssen wir auf Grund der Quellen als Historiker zur Zeit urteilen — drang das deutsche geistliche Lied, drang der evangelische Choral nachweislich zuerst ein. So hat es — gegen Spitta und Kade — schon Kretzschmar treffend formuliert (Führer, 3. Aufl. 1905, II, S. 51) bei der Besprechung von Sebastiani's Passion: »In diesem Werke begegnet uns zum erstenmal fest nachweislich das Luther'sche Kirchenlied«. In der damals modernen Form mit ihrer größeren Gefühls- und Bewußtseinsspannweite wurde diese Zier des Ganzen[4]) zuerst angebracht, um dann freilich sofort auch in ge-

---

1) Wer in diesen Dingen ein wenig bewandert ist, wird mit Lächeln gesehen haben, daß Heuß denselben bei Bach einmal als Variante auftretenden Zeilenschluß als Beweis gegen das Mitsingen der Gemeinde anzuführen unternimmt. Genaueres darüber jetzt in dem oben zitierten Aufsatz der Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst.

2) Auf meine Anfrage in Havelberg erhielt ich durch Herrn Superintendent Hörnlein die Mitteilung, daß ein Exemplar von Lüdecke's Missale dort nicht vorhanden sei.

3) Vgl. Max Schneider, Z. d. IMG. VI, 492, Anm. 5.

4) Aus Sebastiani's Worten »nach heutiger Manier eingerichtete, auch mit

meinde-erbaulichem Sinne Wurzel zu schlagen und zum Gemeindegesang zu werden. Erst nach diesem Prozeß innerhalb der Figuralpassion griff das Kirchenlied um 1700 rasch auch in der alten Choralpassion Platz. Sebastiani und Theile bezeichnen Keimformen der Entwicklung, insofern als für Sebastiani erst die Fassung von 1686 den Zusatz enthält »der Gemeine zum besten, woraus sie selbst mit lesen und singen kann« — diese Quellenmitteilung Kretzschmar's, genauer als die Spitta's, hat Heuß übersehen — und als Theile statt seiner (Choral-) Lieder auch bekannte Choräle zu singen freigibt.

Bühlau b. Dresden. **Rudolf Wustmann.**

Die Redaktion hätte es nicht nötig gehabt, die ersten Abschnitte des Wustmann'schen Artikels zum Abdruck zu bringen, denn der Vorwurf, ich hätte Kade's Ausführungen *entstellt*, ist so lächerlich unwahr — muß übrigens von Herrn Wustmann in der Anmerkung selbst wieder rückgängig gemacht werden —, daß kein Wort darüber zu verlieren ist. Wenn der Abdruck dennoch erfolgte, so geschah es der Psychologie Herrn W.'s willen, sowie um zu zeigen, wie wenig ersprießlich die Diskussion unterdessen geworden ist, was ich schon das letzte Mal erklärte. Wenn hier nochmals auf W.'s Ausführungen kurz eingegangen wird, so geschieht es einzig deshalb, weil sie mit der Hauptfrage, die Bach betrifft, nur indirekt zusammenhängen. Betreffs dieser wartet immer noch alle Welt — trotz des neuen Artikels in dem tendenziösen Kirchenblatte — auf die Beweise, daß die Mitwirkung der Gemeinde beim Bach'schen Choral sich »historisch nicht bezweifeln« läßt, Herr Wustmann sich also von dem Vorwurfe tendenziöser Geschichtsfälschung befreit hat.

Wie weit der Berichtigung der Kade'schen Darstellung Glauben zu schenken ist, käme einmal auf eine Nachprüfung der W.'schen Handschrift-Untersuchung an, die machen kann, wer ein größeres Interesse an der für mich erledigten Angelegenheit hat als ich. Jedenfalls handelte es sich, wenn W.'s Auffassung einmal bewiesen werden könnte, um die Umstürzung einer Ansicht, die auf Kade fußend, nicht nur von mir, sondern auch von andern geteilt wird. Geteilt wird sie u. a. — z. B. von M. Schneider in dem oft erwähnten Aufsatz — auch von Fr. Zelle, der in seiner Einleitung zu den von ihm herausgegebenen Passionen Sebastiani's und Theile's sogar ein weiteres Beispiel für das frühe Vorkommen des Chorals in der Choralpassion gibt, das um so schwerer wiegen kann, als es aus einer ganz andern Gegend, nämlich aus Süddeutschland stammt, und das von mir deshalb nicht angeführt wurde, weil Zelle keinen genaueren Quellennachweis — welches Exemplar der Walther'schen Passion — gibt. Ich setze ruhig den Fall, daß sich auch bei diesem Beispiel der Beweis führen ließe, die Choraleintragungen stammten erst aus dem Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts. Da gilts vor allem die Frage: Beweist denn die Zeit der handschriftlichen Eintragung wirklich, daß die Choräle erst zu dieser Zeit in die Passion hineingekommen

---

Kirchen Liedern außgeziehrte Concert Art« macht Heuß: Sebastiani bringe »nach alter Sitte auch Kirchenlieder, aber eben ausgezierte«. Vgl.: die Oper ist mit Liedern geschmückt = die Oper enthält geschmückte Lieder; die Biographie ist mit Anekdoten gewürzt = die Biographie enthält gewürzte Anekdoten usw. Daß Sebastiani hier im Vorwort, wie auch schon im Titel, auf die Einfügung von Kirchenliedern wie auf etwas modernes hinweist, ist nicht mißzuverstehen.

sind, ist damit über das Alter der Sitte etwas ausgesagt? Nicht im mindesten, wofür sich eine Menge von Gründen anführen ließe. Bei dem freien System, das diesen von der Gemeinde gesungenen Choraleinlagen zu Grunde liegt, kann etwas 100 Jahre getrieben werden, ohne daß es zum Notieren kommt, und charakteristisch für die Choralpassion ist es ja eben, daß sie als solche — das Druckexemplar — gar nicht erkennen läßt, ob sie in der Aufführung mit Chorälen bereichert wird oder nicht. Das zeigen Drucke an wie der von Merseburg aus dem Jahre 1709, die also aus einer Zeit stammen, wo die Pflege des Chorals durch die Figuralpassion sogar eine Verstärkung erfahren hat. Wären die handschriftlichen Einträge nicht, so müßte man also annehmen, daß selbst in Zeiten, da der Choral in Figuralpassionen schon lange eingeführt war, die Choralpassion chorallos aufgeführt worden sei. Daß man, um ganz auf W.'s Handschriften-Beweise einzugehen, gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts die Gemeindechoräle häufiger einzeichnete, schiene mir in diesem Falle auf ganz natürlichen Ursachen zu beruhen. Das Interesse für den Choral wurde damals entschieden zu wecken gesucht, und eine gewisse Notwendigkeit, die gemeindeüblichen Choräle einzutragen, ergab sich dadurch, weil die Figuralpassion das System der Choraleinlagen dem Ermessen der Komponisten anheimgab und diese auf das »*accomodieren*«, wie Sebastiani's Ausdruck in der Überschrift heißt, sich etwas zugute taten. Und selbstverständlich ist es, daß die handschriftlichen Eintragungen von Männern herrührten, die ein Interesse für die eingelegten Choräle hatten.

Vor allem aber gilt es das charakteristische Moment der Choraleinlagen in Choralpassionen ins Auge zu fassen: das ist die fast typisch große Menge der ihrer Entstehungszeit nach aus verschiedenen Epochen stammenden Choräle. Entspricht es irgendwelcher geschichtlichen Entwicklung, daß diese geradezu plötzlich, nämlich dann, als sie durch Eintragungen kontrollierbar werden, in die Choralpassion hineingekommen sind? Nehmen wir das Grimmaer Beispiel: Es ist doch ganz ausgeschlossen, daß das Gros der 22 Choräle mit dem spätest entstandenen Choral am Ende des 17. oder sogar Anfang des 18. Jahrhunderts in die Passion hineingekommen ist, gerade zu der Zeit also die so enorm fest organisierte Choralpassion von Chorälen förmlich überflutet wurde, als die Eintragung sämtlicher Choräle von einer »einmaligen Redaktion« erfolgte. W. glaubt dies wirklich und führt als Beweis ganz unglaublicherweise auch Drucke an, die aus der in Frage kommenden Zeit stammen. Ich schätze mich glücklich, endlich einmal W. in einem Punkte aus vollstem Herzen recht geben zu können: Mit tötlicher Sicherheit behaupte auch ich, daß handschriftliche Eintragungen in ein gedrucktes Buch erst dann gemacht werden können, wenn dieses erschienen ist, auf keinen Fall früher! Die Eintragungen in W.'s Vopelius-Exemplar (1682) hat tatsächlich kein Mann aus dem Ende des 16. Jahrhunderts besorgt!

Ferner halte ich es für ausgeschlossen, daß die Choraleinlagen in die Choralpassion auf den Einfluß der Figuralpassion zurückzuführen sind, aus dem einfachen Grunde, weil es sehr lange geht, bis die neue Passion überhaupt durchdrang und sie erwiesenermaßen noch bis ziemlich stark ins 18. Jahrhundert hinein an vielen Orten unbekannt blieb und dort, wo sie zum erstenmal auftritt, Befremden erregt; trotzdem aber weist die Choralpassion solcher Orte Choräle auf. Selbst eine Stadt wie Leipzig hat mit der Einführung der modernen Passion bis in die letzten Jahre Kuhnau's gewartet, dessen mit Chorälen nur so gespickte Markuspassion in bezug auf

die Quantität der Choräle wohl einzig auf dem Weg über die Praxis der alteingesessenen Choralpassion zu verstehen ist.

Mit voller Absicht gehe ich nicht auf eine einzige Detailfrage mehr ein, weil es, wie früher schon gesagt, keinen Sinn hat, mit W. über die speziellen Fragen zu disputieren[1]). Hier sollte es sich einzig darum handeln, die Ansicht, als sei die Choralpassion erst spät und auf dem Wege über die Figuralpassion zum Kirchenlied gekommen, mit einem denkbar großen Fragezeichen zu versehen. Die von W. vorgebrachten Gründe sind keine.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Die Berliner Beethovenbriefe.

Als der Verfasser vor anderthalb Jahren vom Verlage Julius Bard den Auftrag erhielt eine Sammlung Beethoven'scher Briefe zusammenzustellen, glaubte er im Hinblick auf die Tatsache, daß es um die Druckausgaben der Briefe des Meisters nicht rühmlich steht, wenigstens für die originaliter in Berlin befindlichen Briefe diese Ausgaben als Quelle ausschalten und unmittelbar auf die Originale zurückgehen zu müssen. Wenn es sich dabei zeigte, daß selbst Kalischer, der sich auf diplomatische Genauigkeit etwas zugute tat, auf Schritt und Tritt Schreibung und Interpunktion fehlerhaft wiedergibt, so ist das zwar vom streng philologischen Standpunkt aus bedauerlich, aber schließlich von sekundärer Bedeutung. Wichtiger war die Feststellung, daß in der gesamten Literatur von der ältesten bis auf die neueste Zeit durchgehende falsche Lesarten vorkommen, die mitunter den Sinn entstellen. Die wichtigste meiner Emendationen betraf den berühmtesten aller Beethovenbriefe, der unter dem Namen »An die unsterbliche Geliebte« bekannt ist. Die Stelle wird von allen Herausgebern so mitgeteilt:

»Ach, wo ich bin, bist auch du mit mir, mit mir und dir *werde* ich machen, daß ich mit dir leben kann.«

In Wahrheit muß es heißen:

»Ach, wo ich bin, bist Du mit mir, mit mir und Dir *rede* ich[,] mache daß ich mit Dir leben kann.«

Nachdem eben Riemann's Neubearbeitung des zweiten Thayer-Bandes erschienen ist, die den Brief wieder falsch bringt, habe ich mich davon überzeugen müssen, daß die Fachgenossen in meiner vor allem für das Publikum bestimmten Ausgabe Korrekturen der bisherigen Übertragungen nicht suchen. Aus diesem Grunde habe ich mich entschlossen die Ergebnisse meiner Revision an dieser Stelle mitzuteilen. Dabei wird auf die Verbesserung der zahllosen Fehler in der Wiedergabe von Schreibung und Interpunktion verzichtet: nur die Stellen sollen herausgehoben werden, in denen ganze Worte oder Sätze entstellt sind. Wir beschränken uns der besseren Übersichtlichkeit wegen auf die einfache Gegenüberstellung der falschen und der richtigen Lesart unter Angabe der laufenden Briefnummer in Kalischer's Gesamtausgabe. In den Fällen, wo Prelinger in seiner Gesamtausgabe, die allerdings die Orthographie und Interpunktion modernisiert, wenigstens die Worte im Gegensatz zu Kalischer richtig bringt, wird ein * gesetzt.

---

1) Z. B. in der Melodiefrage, she. das Notenbeispiel. Glückliche Gemeinde, die ohne weiteres ahnte, ob ihr Komponist den gleichen Choral in einem Augenblick harmonisch »modern«, im andern altertümlich fühlte.

Band II.

282. mit diesem Post*tage* — mit diesem post*wagen* *

457. die Verbesserungen des *Cx.* — die Verbesserungen des *Czerny*
[Kalischer hätte nicht nötig gehabt, O. Jahn's Abschrift als Vorlage zu benutzen; der Originalbrief liegt auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.]

471. wie *wir* es nicht verdienen — wie *sie* es nicht verdienen *

Band III.

489. Der Brief wird von Kalischer fälschlich Januar 1816 datiert. Auf der Rückseite haben Steiner's vermerkt:
»Beethoven — 1815
empfang — 27 Juny
beantwortet —«

558 schickt zu *Traech* — schickt zu *Traeg*

724. *per permissionem* ist sicher falsch. Die erste Silbe ist deutlich *pre*, die beiden letzten *tionem*.

Band IV.

778. ich werde ihnen mit Dank ihre Auslage ersetzen
ich werde ihnen mit Dank ihre Auslage *deswegen* ersetzen. *

812. schon um *4* Uhr früh — schon um *7* Uhr früh
wegen *dieser Fejertäge* — wegen *diesen Fejertägen* *
aufr. Diener — *Amicus ad amicum*

853. *promptement* angekündigt — *pompeusement* angekündigt
jedes zu 20 ♯ — *jeder* zu 20 ♯
dieser Schnepfendreck — *der* Schnepfendreck

887. so braucht man *mir nur* eine quittung zu schicken
so braucht man *nur mir* eine quittung zu schicken
Ihre Wohnung habe ich *angegeben*
Ihre Wohnung habe ich *angezeigt*
sagen sie nur unvermerkt *an welchem Orte*
sagen sie nur unvermerkt *am rechten orth*

896. nicht zu sehr prüfen *muss*
nicht zu sehr prüfen *müsse*

918. und wo nach *unserem* selbst gestochen ist worden u. darnach zurückerhalten habe.
und wo nach *mehrern* selbst gestochen ist worden u. *ich* darnach zurückerhalten habe.

919. Wenn die Correctur von den Var. fertig ist
Wenn die *letzte* Correctur von den Var. fertig ist
zukommen machen — zukommen *zu* machen *

921. wie es jetzt *erheischt* — wie es jetzt *es heischt*
der Haußh.[*alter*] — *die* Haußh.[*älterin*]
so viel als mein böses Auge leidet — so viel als *es* mein böses Auge leidet
für *die* Liebenswürdigkeit — für *diese* Liebenswürdigkeit *

922. *unsern Haußhalter* — *unsere Haußhälter.[in].*

927. wenden sie sich *gerade* [nichts verklebt!]
259 fl. — *250* fl.

936. Sie haben *gesehen* — Sie haben *zusehen* [nicht sicher!]

937. Fr. Schnaps wird sich *mindestens* Fr. Schnaps wird sich *meistens*
945. Wie heisst der Herr, was für ein Amt bekleidet er?
Wie heisst der Herr *u.* was für ein Amt bekleidet er?
959. bleiben sie morgen etwas länger zu Hause.
bleiben sie morgen *frühe* etwas länger zu Hause.
960. Von allen Schriften — Von allen *drej* Schriften
wie es **nur** *wo* mögl. — wie es nur mögl.
morgen früh schicke ich *nun* die V.[*ariationen*]absch.[*rift*]
morgen früh schicke ich *um* die V.[*idimierten*]absch.[*riften*]
von wegen einer wohn. — [*von* ist sicher falsch]

Band V.

983. daß ich zu meiner Akademie den 7ten April
daß ich zu meiner Akademie den 7ten April *nicht erhalten werde*
998. Es ist nichts darauf zu halten — Es ist *gar* nichts darauf zu halten
Ich ersuche *mir* gefälligst *anzuschreiben*
Ich ersuche *nur* gefälligst *an, zu schreiben*
1000. in *der* Birne — in *die* Birne
1003. folgt gleich — *so* folgt gleich
1007. wann geht der Postwagen *aus* Dresden
wann geht der Postwagen *auf* Dresden
1008. *sehe ich sie vielleicht* dieser Tage?
vielleicht sehe ich sie dieser Tage?
1030. wie auch ich — *(*wie auch ich*)* *
treuester Diener, grüsse wünsch — *treuesten Diener grüsse.* [Nächstes Wort unleserlich]
eröfnet *mich* bessere Wege — eröfnet *auch* bessere wege
1040. Ihr gnädiges Schreiben traf mich gerade *im Schweisse begriffen*
Ihr gnädiges Schreiben traf mich gerade *auf dem Bette liegend an, gerade im Schwizen begriffen* *
1062. Vidimirte *Abschrift* — Vidimirte *Abschrift.[en]*
doch bei Smettana — doch bei Smettana *zu fragen*
1071. u. dabej *auch* ein Narr zu sejn — u. dabej *doch* ein Narr zu sejn
1072. in *asinanios* Wohnung — in *asinaccios* Wohnung
[die italienische Endung accio bedeutet häßlich.]
1074. für mich zu thun *versuchen* könntest
für mich zu thun *vereinigen* könntest
19 jahr Jüngling — *19 jähr.[igen]* Jüngling
auch *jene* seiner Wohlthäter — auch *gegen* seinen Wohlthäter
[Es fehlt die Nachschrift:]
Der alte Glockenzug ist allhier angekommen *
1075. Ungargasse Wohnung No. 345 — Ungargasse Wohnung No. 345
Ungargaße
1076. *Vor* deiner Verwendung — *Von* deiner Verwendung
1084. obschon es bej *dies.*, welche — obschon es bej *denj.*, welche
Gott mit dir, *thu* was nur immer mögl.
Gott mit dir, was nur immer mögl.
[H. ist nicht, wie Kalischer meint, Holz, sondern der Bankier Hönigstein. Die Lesart *br.* in der Nachschrift ist sicher falsch.]
1085. 62 fl. 30 + *d. r.* — 62 fl. 30 × *[Kreuzer] w. w. [Wiener Währung]*

	25 fl.	*21* fl.
	die rechte Hand	*das* rechte Hand [Hand ist erst später hinzugefügt]
	Asinanio	*Asinaccio*
	du könntest . . . hieher fahren	hieher fahren *forse*[1])
1086.	daß du schon um 5 uhr von Vien *kommst*	
	daß du schon um 5 uhr von Vien *kannst*[2])	
1087.	von dem Gelde, *das* du erhältst	von dem Gelde, *was* du erhältst *
	Erhalten sollen, wegen —	*behalten* sollen, wegen —
	Flügel u.	*Flügeln*
	Macht, das *öfter*	Macht, das *öftere*
	[*Hochmut* ist sicher falsch]	
	abschreib	*abscheul*
	Du morgen zusammen	*wir* morgen zusammen
1091.	*in* dem an Lichnowsky	dem an Lichnowsky
	Fürst. *Pesonen*	Fürst. *Rasom[owski]*
	bejm *wolfs*	bejm *Wolfmajer* [Tuchhändler in Wien, dem das F dur-Quartett op. 135 gewidmet ist]
	bey der stadt *Haus* No. *1090*	bey der stadt *Paris* No. *1093*
	während ich in *der* Stadt gewesen	während ich in *die* Stadt gewesen
	bei der overture ist *ein* Brief an galitzi zu erinnern, dass *selbe* schon angekündigt ist, dass sie ihm dedicirt im Stiche erscheinen werde	
	bei der overture ist *im* Brief an galitzi zu erinnern, dass schon angekündigt ist, dass sie ihm dedicirt im Stiche erscheinen werde. *	
	übernehme die H. die überschickung	*übernehmen* die H. die überschickung *
1093.	dass man auf *80* ♯ wohl rechnen	dass man auf *80* wohl rechnen
	s hat der Schleifer hier auch	*6* hat der Schleifer[,] hier auch
	den *Miserabletz in* schmeichle	den *Miserablitzin* [Galizin] schmeichle
1098.	die *overture* geben	die *overturen* geben
	zu *Hause Vien*	zu *Hönigstein* [dem Bankier]
1099.	der sig *Fratells*	der sig *Fratello* *
	ich drücke mein liebesvolles Siegel *Deine Liebetreue anhänglichkeit*	
	ich drücke mein liebesvolles Siegel *auf deine Liebe treue u. anhänglichkeit*	
1103.	Hat die Hefte u. andere *Ding*	Hat die Hefte u. andere *d. g.*
1113.	Schicke keine so *dume* Blätter	Schicke keine so *dünne* Blätter[3])
1177.	H. *Holtz*	H. *v. Holz*
1183.	den *auch* einige Zeit zugedachten	den *euch* einige Zeit zugedachten *
1184.	auf einen halben Tag *hie her*	auf einen halben Tag *hier* *
1206.	sind sie bis dahin nicht wohl	sind sie bis dahin *noch* nicht wohl

Der Verfasser hat den Wunsch, daß diese Emendationen nicht nur bei der neuen Auflage der Gesamtausgabe berücksichtigt werden, sondern daß sie auch erweisen helfen, wie dringend bedürftig einer gründlichen Revision neben den Anmerkungen auch die Texte selbst sind.

Berlin. **Curt Sachs.**

---

1) Herr Max Schneider hat dieses Wort zuerst richtig gelesen.
2) Richtig bei Leitzmann, Ludwig van Beethoven's Briefe, Lpz. 1909.
3) Richtig bei Leitzmann a. a. O.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1910/11.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: Einführung in die Musikgeschichte, 1 Std; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. Herm. Kretzschmar: Geschichte des Liedes, 4 Std.; Händel, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. M. Friedländer: beurlaubt. — Prof. Dr. O. Fleischer: Grundzüge der Musikwissenschaft und Musikgeschichte, 3 Std.; Geschichte der Klavier- und Gesellschaftsmusik, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. J. Wolf: Geschichte der Kontrapunktik im Mittelalter, 2 Std.; Grundzüge der evangelischen Kirchenmusik, 1 Std.; musikhistorisches Seminar, 1 ½ Std. — Prof. Dr. Drescher: Richard Wagner, 2 Std. — Kawerau: Geschichte des Kirchenliedes, 1 Std.

Bern. Prof. C. Heß-Rüetschi: Evangelische Kirchenmusik; musikalische Formen, 1 Std.; Händel, 2 Std.

Bonn. Prof. Dr. L. Wolff: Über Sebastian Bach's Werke, 2 Std.

Breslau. Dr. O. Kinkeldey: Geschichte der Sinfonie, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1 Std. — O. Prof. König: Geschichte und Erklärung der Messe, 1 Std.

Cöln. (Handelshochschule.) Dr. Gerh. Tischer: Robert Schumann und die musikalische Romantik, 1 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Richard Wagner und Beethoven's Klaviersonaten (sic).

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Liturgischer Gesang mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, 1 Std.

Frankfurt. (Handelshochschule.) Penzer: Richard Wagner's Leben und Werke, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Haydn, Mozart und Beethoven 2 Std.; Geschichte der mehrstimmigen Vokalmusik bis zum 17. Jahrhundert, mit Interpretation ausgewählter Komponisten dieser Zeit, 3 Std.; wissenschaftliche Arbeiten, 1 Std.

Freiburg (i. B.) Universitätsmusikdirektor Hoppe. Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte; musikalische Formen.

Genf. M. Monod: Esthétique musicale; Schubert et le style descriptif, 1 Std; Dr. Roehrich: Musique religieuse, 1 Std.

Giessen. Uniersitätsmusikdirektor Trautmann: Joseph Haydn und seine Werke, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Zingel: Richard Wagner: Meistersinger und Nibelungenring, 1 Std.

Halle a. S. O. H.-Prof. Dr. H. Abert: Robert Schumann, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen (Lecture ausgewählter Schriften Wagner's), 1 Std.; Geschichte der protestantischen Kirchenmusik, I. Teil, 2 Std.; Die Kunst Richard Wagner's und ihre Grundlagen, 2 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage 1 ½ Std.

Heidelberg. Prof. Dr. Joh. Wolfrum: Eine noch zu bestimmende Vorlesung musikhistorischer Art; Geschichte des evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung, 2. — O. Prof. Dr. Thode: Richard Wagner: Sein Kunstwerk und sein Kulturideal, 1 Std.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen im Anschluß an obige Vorlesung, 1 Std.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Einführung in die Musikwissenschaft, 2 Std.; Elementarlehre der Musikästhetik, 2 Std.; musikwissenschaftliches Seminar, 2 Std.; historische Kammermusikübungen (unter Mitleitung von Dr. A. Schering), 2 Std. — Prof. Dr. A. Prüfer: Johann Sebastian Bach: Sein Leben und seine Werke, 2 Std.; Zur Vorbereitung auf die Bühnenfestspiele in Bayreuth im Sommer 1911, I: Der Ring des Nibelungen, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1 ½ Std. — Dr. A. Schering: Passion und Oratorium in ihrer geschichtlichen Entwicklung, 2 Std.; Übungen in der Stilkritik (Händel's Opern und Oratorien) 1 ½ Std.

Marburg. Dr. L. Schiedermair: Über die Musik der Minnesänger (mit Beispielen am Klavier), 1 Std.; Grundriß der Musikgeschichte Englands, 1 Std.; Übungen zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, 1 Std.; musikalisch-paläographische Übungen (Editionstechnik; Übertragungen von Kunstwerken des Mittelalters), 1 Std. — Univ.-Musikdirekt. Prof. Jenner: Johannes Brahms, Leben und Werke, 1 Std.

München. O. Prof. Dr. A. Sandberger: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, 4 Std.; musikwissenschaftliche Übungen 1 Std. — Prof. Dr. Th. Kroyer: Geschichte des musikalischen Kunstlieds im 19. Jahrhundert, 4 Std.; stilkritische Übungen, 2 Std. — Dr. E. Schmitz: Allgemeine Musikgeschichte vom Beginn der christlichen Zeitrechnung bis zur Gegenwart, 4 Std.; musikgeschichtliches Colloquium, 1 ½ Std.; Lektüre und Interpretation ausgewählter Abschnitte aus musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts, 1 ½ Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten: R. Wagner's Leben, Werke und Schriften, 4 Std.

Münster. Lector Cortner: Praktische Übungen über: Der Accentus, 1 Std.; Die Editio Vatikana, 1 Std.; Choralkunde, 1 Std.

Neufchâtel: W. Schmid: Histoire de la musique Beethoven, 1 Std.

Posen. Musikdirektor Prof. K. Hennig: Vorlesungen mit Vorführungen Beethoven's Briefwechsel: Erläuterung der Missa solemnis, des Fidelio, der VI. und VII. Sinfonie; Beethoven als Liederkomponist, 1 Std.; Richard Wagner: Erläuterung der Meistersinger, des Parsifal, 1 Std.; Übung: Analysen der Sinfonien von J. Brahms, 1 Std.

Prag. O. Prof. Dr. H. Rietsch: Allgemeine Musikgeschichte, 2 Std.; Die Melodik des deutschen Liedes, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1 ½ Std.

Rostock. Prof. Dr. A. Thierfelder: Altgriechische Musik, 1 Std.

Strafsburg. Dr. O. Ludwig: Beethoven, 2 Std.; musikgeschichtliche Übungen, 1 Std. — Dr. F. X. Mathias: Ästhetik der Kirchenmusik, 2 Std.; Übungen in der kirchenmusikalischen Komposition.

Tübingen. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Volbach: Beethoven: Das Wesen seiner Kunst, 1 Std.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Musikalische Romantik, 3 Std.; Übungen im musikhistorischen Institut, 2 Std. — Prof. Dr. Dietz: Berlioz und Liszt als Vorkämpfer der musikalischen Moderne, 3 Std. — Dr. R. Wallaschek: Ästhetik mit besonderer Berücksichtigung der Tonkunst, 3 Std.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Die Frühzeit der Instrumentalmusik, 1 Std.; Hauptvertreter der musikalischen Renaissance im 16. und 17. Jahrhundert, 1 Std. — Prof. Dr. R. Radecke: Einführung in die Musikgeschichte, 1 Std.

Notizen.

Berlin. Die Musiksammlung der kgl. Bibliothek wurde 1909/10 um 1848 Bände vermehrt, darunter 62 Handschriften. Von den Geschenken — Dr. Leop. Hirchberg — interessiert die aus etwa 400 Bänden und Heften bestehende Sammlung aller Originalausgaben Carl Löwe'scher Werke, ferner ein Band von H. L. Hasler's *Sacrae Sinfoniae* von 1601, und zwar das von J. S. Bach benutzte Exemplar.

Charlottenburg. Unter künstlerischer Leitung von Gustav Lenzewski hat sich hier eine »Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik« gebildet, die vor allem bezweckt, neben Werken von Bach solche aus den verschiedenen »Denkmälern« zur Aufführung zu bringen.

Jesi. Hier in dem Geburtsort Pergolesi's, fand Mitte September die Einweihung des Denkmals des berühmten Komponisten statt[1]). Wie dankbar die Vaterstadt Pergolesi's Verdienste um ihren großen Sohn zu würdigen weiß, kann auch dem künstlerisch ausgeführten Diplom entnommen werden, das Prof. Dr. Schreck, »der« Herausgeber der *Stabat mater* aus Jesi erhielt. Wir bringen den Inhalt dieses Dokuments italienischer Dankbarkeit hier zum Abdruck. Auf dem Diplom steht:

1) Darüber soll noch von italienischer Seite ein näherer Bericht erfolgen.

Ars *Labor*

Premio
Madaglia d'oro
Al Prof. Dr. Gustav Schreck
Cultore della musica del Pergolese
La Città di Jesi
Patria del divino maestro
Offre.

Beigefügt war dem Diplom eine goldene Medaille mit der Eingravierung:

La Patria di Pergolesi
al Dr. Gustav Schreck
1910.

Regensburg. Zum Nachfolger F. X. Haberl's als Direktor der Kirchenmusikschule ist unser Mitglied Dr. Karl Weinmann, Herausgeber des kirchenmusikalischen Jahrbuchs und der pädagogisch sehr wertvollen Sammlung »Kirchenmusik« ernannt worden, dem auch die Redaktion der *Musica sacra* übertragen worden ist.

Wien. Dem 9. Jahresbericht des Kirchenmusikvereins »St. Peter« ist zu entnehmen, daß der Verein im Jubiläumsjahre Haydn's dessen sämtliche 12 Messen aufgeführt hat. Auch eine größere Anzahl anderer älterer Kirchenmusikwerke gelangte zur Aufführung.

Aufführung des »Faustus« von Christ. Marlowe zu Ehren der deutschen Studenten in Cambridge am 17. August 1910. Die schönste künstlerische Gabe, die uns deutschen Studenten[1]) beim Besuche Cambridge's dargeboten wurde, war die Aufführung des Marlowe'schen Faust durch Angehörige der Universität, die Wert darauf legen, ungenannt zu bleiben. Es war eine in jeder Beziehung außerordentlich wohlgelungene Aufführung, und daß alle Spielenden Dilettanten waren, mußten wir uns am Schluß der Vorstellung wirklich erst noch einmal versichern lassen: Alle waren Meister einer derartig hochentwickelten Redekunst, alle sprachen — ohne je in ein peinliches theatralisches Pathos zu verfallen — mit einer so innigen Freude an dem Vollklang der Marlowe'schen Poesie, die ganze Aufführung war so auf den Ton eines intimen literarischen Genusses gestimmt, daß ein Gesamteindruck erzielt wurde, wie er uns allen wohl durch Dilettanten noch nie und durch Berufsschauspieler nur selten übermittelt worden war. Aber trotz aller Vollkommenheit der schauspielerischen Leistungen wäre die Wirkung des Dramas nicht so tief gewesen, wenn die Aufführung nicht durch eine ebenso feinsinnig ausgewählte wie dargebotene Musik unterstützt worden wäre. Die Aufgabe, die Bühnenmusik zu dem Werke eines Dichters zu schreiben, der einer längst vergangenen Zeit angehört, ist für einen modernen Musiker sehr schwierig: entweder wird der Komponist uns Geist von seinem Geist geben und so den Stimmungsgehalt des alten Stückes stark beeinträchtigen, oder aber — wenn er seinem dichterischen Vorbild voll gerecht zu werden versucht — nur zu leicht der Gefahr einer charakterlosen Nachahmung verfallen. In der Erkenntnis dieser Schwierigkeit hatte der musikalische Leiter unsere Aufführung auf eine moderne ad hoc komponierte Bühnenmusik von vornherein verzichtet und statt dessen in das köstliche Schmuckstück elisabethanischer Dichtkunst herrliche Perlen altenglischer Musik mit feinem Geschmack eingereiht. Ich weiß nicht, was auf mich einen größeren Eindruck gemacht hat: die ungehemmt dahinflutende Leidenschaft der Marlowe'schen Dichtung oder die Klänge dieser alten Musik, die, aus dem Cambridger *Fitzwilliam Virginal Book* und Handschriften des Britischen Museums stammend, nicht nur uns Deutschen, sondern wohl auch den meisten anwesenden Engländern zum

---

1) Deutsche Studenten aus München machten unter Leitung Prof. Dr. Sieper's eine Studienreise nach England; ihnen zu Ehren fand in Cambridge die angegebene Aufführung statt. D. R.

ersten Male in ihrer vollen Schönheit offenbart worden ist. Nichts war besser geeignet, alle Erinnerung an die Welt der modernen Alltäglichkeit in uns zu bannen, als der prächtige »*Pavan*« Orlando Gibbons' († 1625), der das Spiel einleitete. Der Gedanke an unsere alten deutschen Meister wurde wohl in jedem von uns lebendig: dieselbe herbe Schönheit, dieselbe sichere Leichtigkeit im kunstvoll verwobenen Satz. Ein Prachtstück geistlicher Musik, das »*Agnus Dei*« des Thomas Tallis († 1585) — eines für die Entwicklung der anglikanischen Liturgie bedeutungsvollen Meisters — begleitete sehr stimmungsvoll das Auftreten der Engel und erhob diese wirklich zu Gestalten aus einer anderen Welt. Meisterstück auf Meisterstück altenglischer Kunst wurden so vorgeführt: ein derbkräftiger Tanz »*Almain*« von unbekanntem Verfasser (Ch. 1620), der den Teufeln zum Tanz aufspielte, zeigt wieder, auf welcher hohen künstlerischen Stufe selbst diese urwüchsigen volkstümlichen Weisen gestanden haben, während ein Tanz etwas vornehmer Art »*Jig*« von William Byrd das Ballett der sieben Todsünden begleitete, die unter den Klängen von »*Quodling's Delight*« von Gills Farnaby († 1621) die Bühne betreten hatten. Und dann, von welch zarter, verklärender Schönheit war doch der »*Pavan*« eines unbekannten Verfassers (Gibbons?), der die Vision Helenas über die Bühne geleitete! Nur das meiner Meinung nach Allerschönste habe ich hervorgehoben; aber auch das von mir nicht Erwähnte hat uns hocherfreut: eine »*Fancy*« Michael Este's († 1638), die die 6. und 10. Szene einleitete, eine anonyme *Almain* vor der 7. Szene und eine fröhliche *Galiarda* William Byrd's in der 8. Szene. Es ist nicht meine Aufgabe, eine genaue Analysis der alten Musik zu geben, noch kann ich versuchen, sie mit gleichzeitigen kontinentalen Schöpfungen zu vergleichen und die wohl jedenfalls vorhandenen eigentümlich englischen Züge dieser Kunst aufzudecken. Ich möchte nur nochmals betonen wie sich in unserem besonderen Falle diese Musik so vollkommen dem Geiste des Dramas anpaßte und dadurch den Gesamteindruck so außerordentlich vertiefte; und dann möchte ich noch dem feinsinnigen Musiker danken, der mit so tiefem Verständnis für die alte Musik und die alte Dichtkunst seines Volkes die schönen Weisen zu neuer lebendiger Wirkung erweckt hat und, unsichtbar hinter der Szene waltend, sie in so wohlgelungener Aufführung dargeboten hat. Möchten wir in Deutschland, nachdem wir erst unsere Schuld gegen unsere eigenen alten Meister getilgt haben, doch auch einst die Klänge der alten Meister unserer englischen Nachbarn ertönen hören! Richard Schade.

W. Friedemann Bach's bekanntes *d*moll-Orgelkonzert von A. Vivaldi? Den Beweis scheint der Münchener Musikschriftsteller L. Schittler, der sich mit Friedemann Bach eingehender beschäftigt, eine Neuausgabe seiner unveröffentlichten Werke vorbereitet, und, wie schon früher gemeldet, in München ein F. Bachfest projektiert hat, erbracht zu haben, indem er das Original in einem *Concerto per Violono solo con 2 Violini e Violoncello obl.* von A. Vivaldi in der Berliner kgl. Bibliothek fand.

Offizielle Prüfungen für den höheren Gesangunterricht in Preufsen. Mit dieser Forderung hat nun das preußische Kultusministerium Ernst gemacht, eine Maßnahme von weittragendster Bedeutung. Anfang Januar 1911 werden die ersten Prüfungen an der kgl. Hochschule fur Musik abgehalten werden.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Beethoven, L. v. Sämtliche Briefe. Leipzig, M. Hesse. ℳ 3,50.

Brache, Curt. Was müssen die Eltern wissen, bevor sie ihre Kinder zur Musikstunde schicken?? Dresden, R. Lincke, 1910. ℳ —,40.

Bruns, Paul. Bariton oder Tenor? Ein lösbares Problem der Stimmbildung auf Grund neuer Entdeckungen. 8⁰, 125 S. Berlin-Großlichterfelde, P. Vieweg, 1910. ℳ 3,—.

Chants des paysans de la Grande Russie,

recueillis et transcrits des phonogrammes p. Eugènie Lineff, Petersburg, 1909 (2. Serie).

Einen kurzen Überblick über die Methode und die wichtigsten Resultate ihrer Arbeit hat die Verfasserin auf dem III. Kongress der IMG. gegeben (vgl. den Kongressbericht S. 233 ff.). Die vorliegende Publikation bildet die Fortsetzung der 1905 erschienenen »*Peasant Songs of Great Russia*«. Den 24 Gesängen, die wieder mit großer Sorgfalt notiert sind, geht eine Abhandlung von 76 Quartseiten voraus, die hoffentlich bald ins Englische übersetzt und so auch dem westeuropäischem Leser zugänglich gemacht wird. Die Gesänge zeigen im wesentlichen die aus der ersten Sammlung bekannten Eigentümlichkeiten der melodischen Struktur, des Rhythmus und der Mehrstimmigkeit, die zweifellos unter dem Einfluß westeuropäischer Harmonik entstanden ist und besser nicht zur »Heterophonie« gerechnet würde. Die den dreistimmigen Gesängen beigefügten Klavierauszüge (oder eigentlich Zusammenzüge) sind recht überflüssig, da die Fähigkeit, drei Notenzeilen zu überblicken, füglich bei jedem Musikwissenschaftler vorausgesetzt werden darf. Eine dankenswerte Neuerung sind die in den Text eingestreuten Photographien der Sänger; noch wertvoller wären allerdings anthropologisch korrekte Aufnahmen (große Köpfe in Vorder- und Seitenansicht). Es wäre sehr zu wünschen, daß das Beispiel der Petersburger Akademie der Wissenschaften, die die Herausgabe dieser schönen Volksliedsammlungen unterstützt, in andern Ländern Nachahmung fände! E. M. H.

Clark, Horace Frederic, Pianistenharmonie (Introduction). Englisch und deutsch. 8°, 112 S. Berlin-Halensee, Frederic Horace Clark, 1885—1910. ℳ 2,—.

Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Richard Wagner's. Zweiter Bd. (1843—1853). Fünfte, durchgesehene und verbesserte Auflage. Gr. 8°, XX und 559 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 10,—.

Grünberg, Max, unter Mitwirkung von Dr. Kurt Singer verfaßt, Methodik des Violinspiels. Systematische Darstellung der Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang. Bd. 5 d. »Handbücher der Musiklehre«. 8°, X und 111 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 2,50.

Helm, Thdr. Beethoven's Streichquartette. Versuch e. techn. Analyse dieser Werke im Zusammenhange m. ihrem geist. Gehalt. Mit vielen in den Text gedr. Notenbeispielen. 2. bis auf die Neuzeit verm. u. verb. Aufl. Gr. 8°, VIII, 355 S. Leipzig, C. F. W. Siegel, ℳ 6,—.

Hirschberg, Herb. Geschichte der herzogl. Hoftheater zu Coburg und Gotha. Berlin-Ch., Vita. ℳ 12,—.

Hummrich, Joh. Alex. Das Tonharmoniesystem und seine Gesetze. Walthershausen in Thrg., G. Waitz. ℳ 3,50.

v. Jolizza, W. K., Das Lied und seine Geschichte. Mit 122 Notenbeispielen und Liedern der früheren Epochen bis Ende des 18. Jahrh., XII u. 692 S., Wien und Leipzig, A. Hartleben's Verlag; 1910, geb. ℳ 10,— = K 12,— = Fr. 13,35.

Laut Vorwort der beiden österreichischen Verfasserinnen (ihre Familiennamen deuten W. und K. an) soll dies Werk einführen in Wesen und Geschichte des [deutschen] einstimmigen musikalischen [Kunst-] Liedes, von den Anfängen des Liedes bis in die Gegenwart. Es bezweckt populäre Belehrung und gibt solche wirklich in meist guter Weise, mit Verwertung der besten vorhandenen Spezial- und allgemeinen Werke. Freilich ist die Behandlung bis um 1800 rein kompilatorisch gehalten; erst seit Beethoven und Weber merkt man eigene Sachkenntnis (nicht bloß aus Neudrucken geholt) und eigene Auffassung. Im weiteren werden Schubert, Löwe, Mendelssohn, Schumann gut oder genügend gewürdigt, dagegen die kleineren Zeitgenossen vorwiegend nach Reißmann's mäßigen Leistungen abgefertigt. Die Behandlung der Gruppe: R. Franz, Jensen, Brahms verdient wieder Anerkennung, wie auch die von Cornelius und A. Ritter, als Vorläufer der Modernen. Die eigentliche Vorliebe der Verf. gehört aber dem modernen Lied, als dessen Schöpfer sie Liszt, Wagner und H. Wolf zusammenfaßt. Diese sowie die Hauptmeister des Liedes der Gegenwart (R. Strauß, Reger, Pfitzner) und eine Menge von deren Zeitgenossen werden so eingehend besprochen (auf 104 S.), daß diese Darstellung die bisher ausführlichste der modernen Periode bildet. Dadurch erhält das Buch Wert auch für solche, die das verwagnerte Lied überhaupt verwerfen oder die bei manchen Komponisten Widerspruch erheben dürften, was bei so moderner Musik ja natürlich.

L. Scheibler.

Killermann, Seb. Stimme und Sprache, ihre Entstehung, Ausbildung und Be-

handlung, für Sänger gemeinverständlich dargestellt. Kl. 8°, 208 S. Sammlung »Kirchenmusik«, Regensburg, F. Pustet. ℳ 1,—.

Kloss, Erich. Richard Wagner über die Meistersinger von Nürnberg. Kl. 8°, 86 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 1,50.

Diese kompilatorischen Zusammenstellungen, sind, weil sie die Arbeit des Nachschlagens ersparen, verdienstlich. Wer imstande ist, die Bemerkungen Wagner's über seine Werke kritisch zu verfolgen, wird bei diesem Studium fast nie leer ausgehen, sofern immer auch etwas für die Psychologie Wagner's selbst, nicht nur zur Kenntnis des betreffenden Werkes abfällt.

Liszt, Franz. Gesammelte Schriften. Allgemeine Inhaltsübersicht von Dr. Julius Kapp. Gr. 8°, 48. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 1,—.

Diese sehr zu begrüßende Inhaltsübersicht gibt einen gedrängten Auszug aus den einzelnen Aufsätzen nach der Gesamtausgabe der Liszt'schen Schriften von L. Ramann, ferner eine alphabetische Reihenfolge der Titel und drittens das Namen- und Sachregister, welch letzteres in anbetracht der Inhaltsübersicht kurz ausfallen konnte.

Mahler, Gustav. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen. Gr. 8°. VIII, 95 S. München, R. Piper & Co., 1910. ℳ 2,—.

Mozart's Briefe hrsgb. von A. Leitzmann. Leipzig, Insel-Verlag. ℳ 2,—.

Möhler, Dr. A. Ästhetik der katholischen Kirchenmusik. 8°, XXI, 371 S. Ravensburg, F. Alber, 1910. ℳ 4,—.

Pirro, André. Johann Sebastian Bach. Biographie. Deutsch von B. Engelke. Berlin, Schuster & Löffler, 1910. ℳ 5,—.

Reinecke, W. Die natürliche Entwicklung der Singstimme. Leipzig, Dörffling u. Franke, 1910. ℳ 1,20.

Schmidt, Karl. Hilhelm Hill. Leben und Werke. M. e. Bildnis. Kl. 8°, 146 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 3,—.

Es handelt sich um den »bescheidenen Mann«, den Komponisten des Liedes »Es liegt eine Krone«, dem K. Schmidt hier ein hübsches Denkmal gesetzt hat. Zur Konzertgeschichte des 19. Jahrhunderts bringt das Büchlein einige Beiträge, die für das Studium dieser Zeit nicht unwesentlich sind.

Setaccioli, Giacomo. Debussy è un innovatore? — Rom, Verlag, Musica. 113 S. 8°. 1910.

Ausgehend von der Tatsache, daß die eigenartige Kunst und Theorie Debussy's allenthalben, namentlich aber in Italien, kritiklose Bewunderung und sinnlosen Hohn erfahren hat, entschließt sich der vielerfahrene Theoretiker und Musikpädagoge S. zu einer bis ins Tiefste eindringenden, streng objektiven Analyse sämtlicher Werke des geistreichen Franzosen, bei der ihm außer umfassender Taktkenntnis und zwingender Logik auch eine vielseitige Bildung, namentlich auf literarischem Gebiete, zu statten kommt. Sein echt italienischer »buon senso« bewahrt ihn vor der trivialen Barbarei des »de gustibus« und läßt ihn an positive Kunstwerte glauben, an deren Erforschung er mit dem vollen Rüstzeuge des berufenen Ästhetikers herangeht; so vermag er sein Objekt zu durchschauen, dessen Kern bloszulegen, dessen gesamte Essenz zu charakterisieren, schließlich dessen Bedeutung haarscharf abzuschätzen. Die Resultate dieser Untersuchung, die hier eigens nicht aufgezählt werden, weil sie nur im Lichte der klaren, durch viele Notenbeispiele gestützten Beweisführung voll überzeugen, sind unanfechtbar; es wird wenige Fälle in der neueren Musikästhetik geben, wo die Kritik, noch dazu in so anmutiger Form, zu so reinlichen, sicheren und wohltuenden Ergebnissen gelangt wie hier. Den Historiker dürfte speziell das Kapitel über Monteverdi, seine Vorgänger und vermeintlichen Nachfolger interessieren; die Frage, wie sich Debussy zum Stammvater der modernen Oper verhält, ist nun keine Frage mehr.

F. Spiro.

Seydel, Martin. Grundfragen der Stimmkunde, für Sänger und Sprecher dargestellt. Leipzig, Kahnt Nchf. 1909.

Eine treffliche kleine Schrift. Unter dem Gesichtspunkte des Grundprinzips vom geringsten Kraftaufwande bei möglichst intensiver Leistung werden die Probleme der Atmung, des Stimmeinsatzes und der Resonanz mit anregender Nachdrücklichkeit durchgesprochen. Daran schließt sich ein kurzer Versuch, die künstlerische Reproduktionstätigkeit, ähnlich wie im vorangegangenen die Technik, abstrakt zu normieren. Dem Umstande, daß der Verfasser nicht nur Sänger und Gesangslehrer, sondern auch Wissenschaftler ist, dankt man die ausnahmsweise exakte Terminologie und die sichere Begrenzung des Stoffgebietes, insbesondere die durchgeführte Scheidung

zwischen wissenschaftlicher Beobachtung und praktisch interessierter »Kunde«. Doch führt diese Begrenzung nicht etwa spezialistische Einseitigkeit mit sich. Im Gegenteil, die sachliche Erörterung ist von vornherein und mit dem vollen Bewußtsein einer dahinzielenden Notwendigkeit in einer gesund idealistischen Gesamtlebensansicht verankert. Hierin liegt der Hauptwert des Büchleins, der Ausdruck seiner persönlichen Einheitlichkeit und, wie man hoffen darf, die Bürgschaft seines lebendigen Weiterwirkens.

Hermann Roth.

Stefan, Paul. Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. Gr. 8°, 16 S. München, R. Piper & Co., 1910 ℳ 2,—.

Besprechung von Musikalien.

Verschiedene Musikalien.

Bei den Instrumentalwerken, die hier angezeigt werden sollen, handelt es sich besonders um Sammlungen, die der Kammermusik zugute kommen sollen. Größtenteils sind es Werke, die zum ersten Male im Neudruck und in Bearbeitung vorgelegt werden. Der Reigen sei eröffnet mit einer französischen Sammlung, die Charles Bouvet aus dem »*Repertoire de la Fondation J.-S. Bach*« (bei E. Demets, Paris) erscheinen ließ. Es sind im ganzen neun Einzelhefte, unter ihnen auch zwei für Gesang bestimmte. Es fehlt unter ihnen nicht an Kuriositäten, wenn man an den heutigen öffentlichen Vortrag denkt. Der Fall ist dies besonders bei einem *Air de danse* für Dessus de viole (Violon), Viole und Basse de viole (Violoncelle) von einem F°. de la Torre (16. Jahrhundert), ein kurzes Stück, das Schumann mit der Bezeichnung »schaurig« bedacht hätte. Zeitlich am nächststehenden sind *Trois Fantaisies* und *Deux Symphonies* (beides Triosonaten) von Louis Couperin (1630—1665), die mit vieler gleichzeitiger italienischer Triomusik die Kürze gemeinsam, prägnante Rhythmik aber voraus haben. Besonders die eine Phantasie besteht aus lauter kleinen Stückchen, keine Dutzend Takte, daß nicht wieder etwas Neues ansetzte. Von einem P. Buquet liegt eine *Suite* f. 2 Flöten vor, ein fein gearbeitetes Duettenwerk, das besonders auch im Unterricht (als Violinduo) gute Dienste tun dürfte, weil es satztechnisch weit höher steht, als was später von den Pleyel und Dancla geschrieben wurde. Die einzelnen Sätze tragen Überschriften, und es entbehrt nicht ganz des unfreiwilligen Humors, einen Flötensatz »*La triomphante*« zu nennen. Witzig ist der zweite Satz, »*Les singes*«, der diese Bezeichnung erhielt, weil die beiden Stimmen im Zwischenraum von nur einem Takt miteinander kanonisch kontrapunktieren. Den Schluß des sechssätzigen Stücks bildet eine sehr saubere (zweistimmige) Fuge. Ferner sind noch vertreten J.-M. Leclaire mit *Pieces en Duo* (Triobesetzung), vier reizenden Tänzen, die zum Schönsten der Sammlung gehören, und Armand Louis Couperin (1725—1789) mit einer *Sonate pour Clavecin avec Violon* (Allegro, Andante, Menuet), bei der die Violine bereits völlig eine Nebenrolle spielt. Unter den Vokalstücken interessiert am meisten die schöne Aria: *Misero pargoletto* von L. Leo (aus dem *Demofoonte*), die Piccinni als ein »modèle d'expression dramatique« bezeichnete. François Couperin ist mit einem *Pastorale* (Air périeux) vertreten, die einer Sammlung »*Chansons à boire*« entnommen ist, Bach, »le maître des maîtres« mit einer Arie aus einer weltlichen Kantate. Bouvet hat die Stücke sorgfältig herausgegeben, seine Aussetzungen sind akkordisch, vielfach ist die bezifferte Generalbaßstimme besonders notiert. — M. Enrico Bossi gab (bei Rieter-Biedermann, Leipzig, ℳ 4,) eine »*Raccolta di composizioni di antichi autori italiani adattate (con altune modificazioni) per l'organo moderno* heraus, die, chronologisch geordnet, Stücke von Bassani, Pollaroli, Frescobaldi (4 Stücke), Palafuti, Zipoli, einem unbekannten Autor (von diesem eine sehr schöne Kirchenarie ganz in der Festtagsstimmung des *E*dur-Präludiums aus dem Wohltemperierten Klavier II) G. B. Pescetti und G. B. Martini enthält. Fast durchgängig handelt es sich um wert- und wirkungsvolle Musik, darunter solche, die man nicht so ohne weiteres vergißt. Ein ganz eigenes Stück ist z. B. die *Elevazione* von Palafuti, die man eine fast Schumann'sche Träumerei nennen könnte; wie diese entwickelt sie nur aus kleinen Stücken. Wie weit Bossi's »*modificazioni*« gehen, läßt sich a. d. Ausgabe nicht ersehen. Wer kann aber einem Künstler deswegen einen Vorwurf machen, da auch musikwissenschaftl. Bearbeiter bei ihren Zusätzen Verschleierungspolitik treiben. — Eine schöne u. reichhaltige Sammlung »Alte Meister

des Violinspiels« (Leipzig, C. F. Peters, ℳ 3,—) hat Arn. Schering erscheinen lassen. Italienische, französische und deutsche Meister des 17. und besonders 18. Jahrhunderts sind mit durchweg gehaltvollen, dann aber auch einigen sehr bedeutenden Stücken vertreten. Am geschlossensten präsentiert sich Italien mit sechs Komponisten, unter denen Tartini mit einer *c*moll-Sonate, die teilweise in die Nähe der Teufelssonate gehört, hervorragt; gerade auch die Variationen sind Ergüsse einer dämonischen Künstlernatur. Das Hauptstück der französischen Abteilung ist eine tiefernste, etwa mit *tombeau* zu überschreibende große Sonate von Tremais. Nicht zufällig ist es wohl, daß Deutschland fast nur mit kleineren Stücken vertreten ist. Man kann sicherlich ein Dutzend italienische Sonaten finden, deren einzelne Sätze in der Bedeutung einander ungefähr gleichkommen, bis man ein deutsches Werk antrifft, wo dies der Fall ist, die von Bach und Händel natürlich ausgenommen. Was Konzentration anbelangt, stehen eben die italienischen Violinkomponisten dieser Zeit bedeutend höher als die deutschen. Zuviel tut sich der Herausgeber an dynamischen Vortragsbezeichnungen; die Noten sind mit solchen übersät, es wird im Ausdruck förmlich gewütet, kaum, daß eine Phrase einmal in der Tonstärke endet wie sie begonnen hat. Das ist nun allerdings nicht nur bei dieser Ausgabe der Fall, aber sie geht unter den mir bekannten am weitesten, was besonders auffällt, wenn man eine andere, frühere Sammlung Schering's »Perlen alter Kammermusik« (8 Nummern bei C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig) mit der vorliegenden vergleicht. Mir liegen von jener einige Nummern vor, darunter die herrliche Trauersinfonie von Locatelli und die schöne Weihnachtssinfonie von Manfredini, und hier gibt sich, sehr zum Vorteil der Werke, der Hrsgb. bedeutend maßvoller.

Musikalisch zwar nicht wertvoll, aber historisch recht interessant sind die 5 Klaviersonaten mit begleitender Violine von Karl Stamitz, die H. Riemann herausgegeben hat (C. F. Peters). Die Entwicklung der Klavier-Violinsonate ist noch nicht ganz aufgehellt, es ist auch etwas eigenes, wie die Geiger dazukommen, mit ihrem Soloinstrument im wahrsten Sinn des Wortes zu begleiten. Der Geiger steht hier ganz im Abhängigkeitsverhältnis zum Klavierspieler; er setzt sich neben diesen hin, spielt aus dessen Stimme mit und versucht »aus dem Kopfe« irgend etwas zu dem ganz selbständigen Klavierpart zu sagen. Er hält lange Töne aus, gibt Begleitfiguren, spielt in Terzen und Sexten die Melodiestimme mit, schlägt den Rhythmus vor oder nach, wagt, wenns hoch kommt, zu einer Figur einmal eine Gegenbewegung, kurz, er vergnügt sich an bescheidenen, unscheinbaren Künsten, immer unter der Devise, den vornehm gewordenen Herrn Klavierspieler ja nicht etwa zu stören, der ihn ja auch nur so duldet und ihm ein »kusch dich« zuruft, wenn er selbst etwas besonders Schönes allein sagen will. Eigentlich notwendig ist der Geiger nirgends, und zu wirklichem Duettieren ist er auch erst so recht von dem gereiften Mozart — ebenso von Haydn, doch von diesem bedeutend weniger — herangezogen worden. Und doch liegt ein gewisser eigener Reiz in diesem so sehr bescheidenen Geigenanteil, für den allerdings nicht jeder Geiger empfänglich sein wird. Der mittlere musikalische Geschmack dieser Zeit läßt sich an diesen Sonaten gut studieren; auch Mozart hat manches in diesem Genre geschrieben, um so besser läßt sich aber ersehen, was dazu gehörte, sich über diese zufriedene Art des Musizierens zu erheben. Man hätte dabei gleich die Thematik ins Auge zu fassen. — Unter dem Titel: Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte kündet sich ein neues Unternehmen zur Herausgabe besonders von Triosonatenliteratur an (Berlin, L. Liepmannssohn), also etwa ähnliches, was in dem bestens eingeführten *Collegium musicum* vorliegt, das mit gegen 50 Werken eine Literatur enthält, die nur in etwa sechs Denkmälerbänden untergebracht hätte werden können. Herausgeber der »Anthologie« ist ebenfalls H. Riemann, und die Methode der Bearbeitung deckt sich mit der im *C. m.* geübten. Wenn Riemann es über sich brächte, wenigstens bei Stellen, bei denen der Baß pausiert, keinen Kontrapunkt zu den Violinen zu erfinden, so wäre ich einer von den vielen, die ihm hierfür sehr dankbar wären. Denn schade ist's um die häufigen Effekte, die dadurch verloren gehen. Das erste Heft enthält drei schöne Triosonaten von Pergolesi (ℳ 5,—), die fast überall noch den klassischen Duettenstiel aufweisen. Eine Triosonate in *B*dur von W. Friedemann Bach als Nr. 45 des *Collegium musicum* ist gerade noch recht auf den 200. Todestag dieses Komponisten erschienen. Vor allem Riemann hat sich durch Herausgabe von Instrumentalwerken Friedemann's ein Verdienst erworben, und auch die des vorliegenden Werkes ist ein solches, obwohl in Klavierwerken sich die Eigenart des Komponisten klarer zeigt.

(Schluß folgt.)

Zur Notiz.

Die Zeitschriftenschau erscheint von nun an in einer andern Bearbeitung alle zwei Monate.

Zu meinem Artikel über Brunelli im letzten Heft dieser Zeitschrift möchte ich ergänzend bemerken, daß auf das Vorhandensein des op. IX dieses Meisters bereits im letzten »Kirchenmus. Jahrb.«, Seite 175 von Alfred Einstein aufmerksam gemacht wurde.

Starnberg. **Eugen Schmitz.**

Druckfehlerberichtigung. In dem Referat über M. Bauer's Schubert-Schrift (Juniheft): S. 297, Spalte 2, Z. 17: 22 S. statt S. 22; Z. 35 Duncan Edmondstoune statt Duncan stoune.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Nimes.

Hier hat sich eine Sektion Südfrankreich gebildet, unter dem Vorsitz des Inpecteur d'Académie du Gard Mr. Chr. L'Hopital als Präsident, Mr. Caillaba als Sekretär und Mr. Gervais als Kassierer.

Neue Mitglieder.

Ihre Durchlaucht Prinzessin **Alexandrine Windisch-Grätz,** Wien I. Krugerstr. 10.
Miss **Isabella Beaton,** 7110 Kinsman Road, Cleveland (Ohio).
Kirchenmusikdirektor **Biehle,** Bautzen.
F. C. Butcher, Hoosac School, New York.
Frau **Elisabeth Caland,** Berlin-Charlottenburg, Oranienstr. 17.
Lawrance A. Collingwood, Esq., Exeter College, Oxford.
Dr. **H. Hollatz,** Universitätsprofessor, Peseux, château (Kanton Neuchâtel).
Professor **Lester B. Jones,** Coe College, Cedar Rapids, Jowa.
S. A. Kussewitzky, Moskau, Smolenski Boulevard, Glasowski pereuloz.
Frank L. Reed, c./o. The Pennsylvania College of Music, Meadville, Penn.
Alfred Richter, Dresden-A. 16., Fürstenstr. 57 II.
Hermann Schmidt, Konstanz.
A. Skrjabin, Warwarka, Kontor Wogan & Co.
Dr. phil. **Rudolf Steglich,** Dresden-A. 27. Würzburgerstr. 57.
H. J. W. Tillyard, M. A., Fordfield, Cambridge.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

W. van Dyke Bingham, New York, jetzt: Dartmouth Coll., Hanover, New Hampshire.
Dr. **Alfred Einstein,** München, jetzt: Cuvilliéstr. 13.
Lieut. **G. P. Green,** R. N., London, jetzt: Haddenham, Bucks.
Dr. **Robert Haas,** Kapellmeister, Münster, jetzt: Konstanz, Gartenstr. 22 II.
Carl Hasse, Chemnitz, jetzt: Dirigent des Musikvereins und Lehrergesangvereins in Osnabrück, Schloßwall 42.
Dr. **Georg Kaiser,** Leipzig, jetzt: Musikfeuilleton-Redakteur der »Dresdener Nachrichten«, Dresden A., Ferdinandstr. 10 I.
Wilhelm Müller, Köln, jetzt: Musikdirektor in Alzey (Rheinhessen) Schießgraben 17.
Professor Dr. **Karl Nef,** Basel, jetzt: Nonnenweg 31.
Patrik Vretblad, Musikdirektor, Stockholm, jetzt: O. Karlavägen 36 IV.
Willy Wurfschmidt, Direktor d. Singakademie, Halle a. S., jetzt: Kohlschütterstr. 5.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Reinhard Oppel (München), Beiträge zur Geschichte der Ansbacher-Königsberger Hofkapelle unter Riccius.
Kurt Fischer (Berlin), Gabriel Voigtländer.
Tobias Norlind (Tomelilla), Zur Biographie Christian Ritter's.
Wilibald Nagel (Darmstadt), Gottfried Grünewald.
W. H. Grattan Flood (Enniscorthy), Geminiani in England and Ireland.
Edward J. Dent (Cambridge), Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera.
Vito Fedeli (Novara), Un' Opera sconosciuta di Pergolesi?
Kleine Mitteilungen.

Ausgegeben Anfang Oktober 1910.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 2. Zwölfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Musik aus Ostgrönland. Eskimoische Phonogramme.

Die einzige eskimoische Ansiedlung in Ostgrönland besteht aus kaum 500 Menschen, die die Fjorde Ammassalik und Sermilik unter $65^1/_2{}^\circ$ n. Br. bevölkern. Nur 25 Jahre sind verflossen, seit diese kleine Eskimogruppe vom dänischen Marineoffizier G. Holm entdeckt und auf seiner resultatreichen Reise der Ostküste Grönlands entlang endlich näher untersucht wurde. Hinter dem ununterbrochenen Strome des Polareises, auf einer uns schwierig zugänglichen Küstenstrecke wohnhaft, hatten diese Leute sich bis an das Ende des 19. Jahrhunderts glücklich dem umwälzenden Eindringen der europäischen Zivilisation entzogen. Sie gehören wahrscheinlich den Eskimos an, die am frühesten (vor dem J. 1000?) in Grönland eingewandert sind.

Wie schon von G. Holm festgestellt[1]), hat die eskimoische Kultur sich an diesem Orte bis in die jüngste Zeit in seiner eigentümlichen Form bewahrt, die in verschiedener Hinsicht als die Kulmination der Kultur dieser Rasse bezeichnet werden kann. Wie in der materiellen Kultur der Ammassalikeskimos die Ornamentik einen hervortretenden Platz einnimmt, so hat auf dem geistigen Gebiete die Dichtkunst und das Singen eine verhältnismäßig hohe Entwicklung erreicht. Während eines zwölf Monate langen Aufenthaltes im Jahre 1905/06, wo ich in der hier jüngst eingerichteten dänischen Kolonie Angmagsalik wohnte und im Auftrage der wissenschaftlichen »Kommission für die geographische Erforschung Grönlands« eskimoische Sprachstudien trieb, gelang es mir, ein großes folkloristisches Material, besonders eine Menge Trommellieder, rezitativische Gedichte, Zaubersprüche und Erzählungen einzusammeln. In überraschender Fülle fand ich hier noch alle die Traditionen vorhanden, die auf der Westküste, von der christlichen Zivilisation zerstört, seit langem verschwunden sind. Viele dieser Traditionen wurden im Laufe des Winters von mir niedergeschrieben und ebenso viele auf meinem Phonographen aufgenommen. Die Eingeborenen fanden nach und nach ein Vergnügen am Einsingen in den Phonographen; sie

1) G. Holm, Den östgrönlandske Expedition 1883–85 (Meddelelser om Grönland. Bd. IX u. X, Kopenhagen 1888—89).

standen ihm, nachdem die erste Scheu verschwunden war, nicht mehr fremd gegenüber. Ich traf natürlich eine Auswahl unter den Individuen, die mit den alten Traditionen ihres Stammes und mit ihrer ursprünglichen Gesangskunst am besten vertraut waren. Es war nicht schwierig, die ganze Bevölkerung im Laufe eines Jahres persönlich kennen zu lernen. Ihr Dialekt, so verschieden er auch von dem der Westgrönländer ist, ward mir bald geläufig, und die Leute halfen mir gern beim Aufzeichnen und Einsingen. Dennoch waren sie nicht gleich und nicht alle dazu geeignet; eine gewisse Erziehung in der Kunst der Mitteilung war für meinen besonderen Zweck notwendig.

Die Poesie der Ostgrönländer, so wie ich sie kenne, läßt sich in die folgenden Hauptarten einteilen: religiöse Gesänge (Lieder der Geister, Gespräche der Angakut mit ihren Geistern usw.), Zaubersprüche, Trommellieder für juridische Zwecke, Fang- und Kajaklieder, Schauspiellieder (*tiwaleq*, *uajārteq*) und Kinderlieder. Die Trommel wird nur für religiöse, juridische und Schauspiel-Lieder benutzt; außerdem sind die beiden letztgenannten Arten mit tanzartigen Bewegungen des Körpers verknüpft. Eine besondere Einteilung gilt natürlich für die prosaische Literatur, die größtenteils aus epischen Erzählungen besteht[1]).

Die nähere Prüfung der primitiven Melodien und Texte hat uns gezeigt, daß diese beiden von einer bewußten und gewissermaßen kunstvollen Technik in Komposition und Rhythmus durchdrungen sind. Die früheren Sammlungen von Eskimomusik — R. Stein's Lieder aus Kap York in Westgrönland (»*Eskimo Music*«, New York 1902) und F. Boas's 20 ältere Melodien aus zentraleskimoischem Gebiete (1884)[2]) werden dadurch erneutes Interesse bekommen. Die weitere Darlegung dieser Kunstpoesie und des Kunstgesanges wird in einer Gesamtpublikation meines Materials aus Ostgröndland bald veröffentlicht werden. Hier seien nur einige vorläufige Proben der Musik und Dichtkunst der Ammassalikeskimos angeführt.

Die Transkription der Melodien und die musiktheoretische Beschreibung derselben hat Hj. Thuren hier wie auch in der genannten Publikation gütigst übernommen.

Mel. Nr. 4. Trommellied, juridischer Art.

(Der Sänger ist von Qatajuk um seine Fangblase bestohlen worden.)

Refrain: *ājā jája sä^{w}nàjáje*	
hājā jája sä^{w}nàjáje	
ájā kakájuwaŋài	Er trägt sie auf dem Rücken —
hájā sapétuätitsera	wie mutig er immer ist! —
hājā kakājuwaŋāi	er trägt sie auf dem Rücken —
naleqquttuätitsera	wie wohl er versteht sich einzurichten!
kimutto iwilertine	gegen wen beginnt er Trommelstreit?
kimmunimma akininialertine	gegen wen will er Rache nehmen?
qātājuŋōr iwilerajoqāga	Qatajuk, wird's gesagt, wird Trommelstreit gegen mich führen.
sunaŋēq pattisiŋā	Was gibt er zum Vorwande?
sunaŋēq erqotiŋā	was hat er zum Reinigungsmittel?
i^{w}nnaŋēq pattisiŋā	jene Begebenheit gibt er zum Vorwande,

1) Schon 1888 wurden von G. Holm 47 Erzählungen, 4 Trommellieder, 3 Zaubersprüche in dänischer Übersetzung veröffentlicht (l. c. X, S. 235—335).

2) F. Boas, The Central Eskimo. Sixth Ann. Report Bur. Ethnol. Washington, 1888.

iʷnnaŋēq erqotiŋā	jene Begebenheit hat er als Reinigungsmittel —
awattar pattisiŋā	die Fangblase gibt er zum Vorwande —
uaŋaŋŋēq awattakka	man sagt, es war meine Fangblase,
awattārsēliʷkka	der Verlust von meiner Fangblase.
sorōŋ tappuane	Warum — da drin im Fjorde —
aŋiumattaŋŋilaŋa	soll ich nicht Seehunde fangen können,
peqitāinartimik	nur weil mir ein Jagdgerät fehlt,
awatāinartimik	nur weil mir eine Fangblase fehlt!

Der Refrain nimmt in Wirklichkeit den größten Teil des Gesanges ein; er zerfällt immer wenigstens in zwei, mitunter in drei Teile, von denen der erste die kurze Verslinie, die den fortschreitenden Sinn des Gedichtes enthält, vorangeht, der letzte unmittelbar folgt. Im folgenden Trommellied (Mel. Nr. 2) nimmt *aʷnnʷāia āhājē* den ersten Platz ein, *ajāi ōja ajjā jē* den letzten. Das Lied endet mit höhnischem Geschrei.

Die wortgetreue Übersetzung dieses Trommelliedes ist diese:

»Du, der du sonst bange warst — du, der du sonst ein Feigling warst — bist du jetzt gekommen, um dich zu rächen — bist du jetzt gekommen, um mich zu beißen — Kleinigkeit wie du bist — komm nur hierher — fahr gegen mich aus auf Trommelstreit — auf deinem elenden kleinen Schlitten«!

Das angeführte Kajaklied (Mel. Nr. 1) schildert in lyrischer Weise die Freuden des Kajakruderers:

»Im Freien, außer dem Hause freue ich mich — wenn das Wetter schön wird, freue ich mich — wenn der Himmel wieder hell wird, freue ich mich — wenn das Wasser eisfrei wird, zur Freude der Seehundjäger — wenn das Wasser eisfrei wird zur Freude der Seetierfänger — wenn das Wasser eisfrei wird zur Freude der Trommelstreitfeinde — wenn das Wasser eisfrei wird zur Freude der auf Gesangkampf reisenden (freue ich mich).

Das Kinderlied endlich (Mel. Nr. 3) gibt uns eine Szene aus dem eskimoischen Hause, wo die Weiber und Kinder ihre meiste Zeit auf der Pritsche zubringen, von den vier oder fünf Stützen (*suka*), die das Dach tragen, familienweise eingeteilt. In der letzten Hälfte des Liedes wird das alte Mühmchen mit geradezu respektwidrigen Ausdrücken geschildert:

»Krummrückig, stotternd, blödsinnig ist sie, neugierig wie ein Kind, weinerlich — und jetzt eben mit ihrer Trauerzeit fertig, so daß ihr das Hinausgehen aus dem Hause endlich wieder erlaubt ist«.

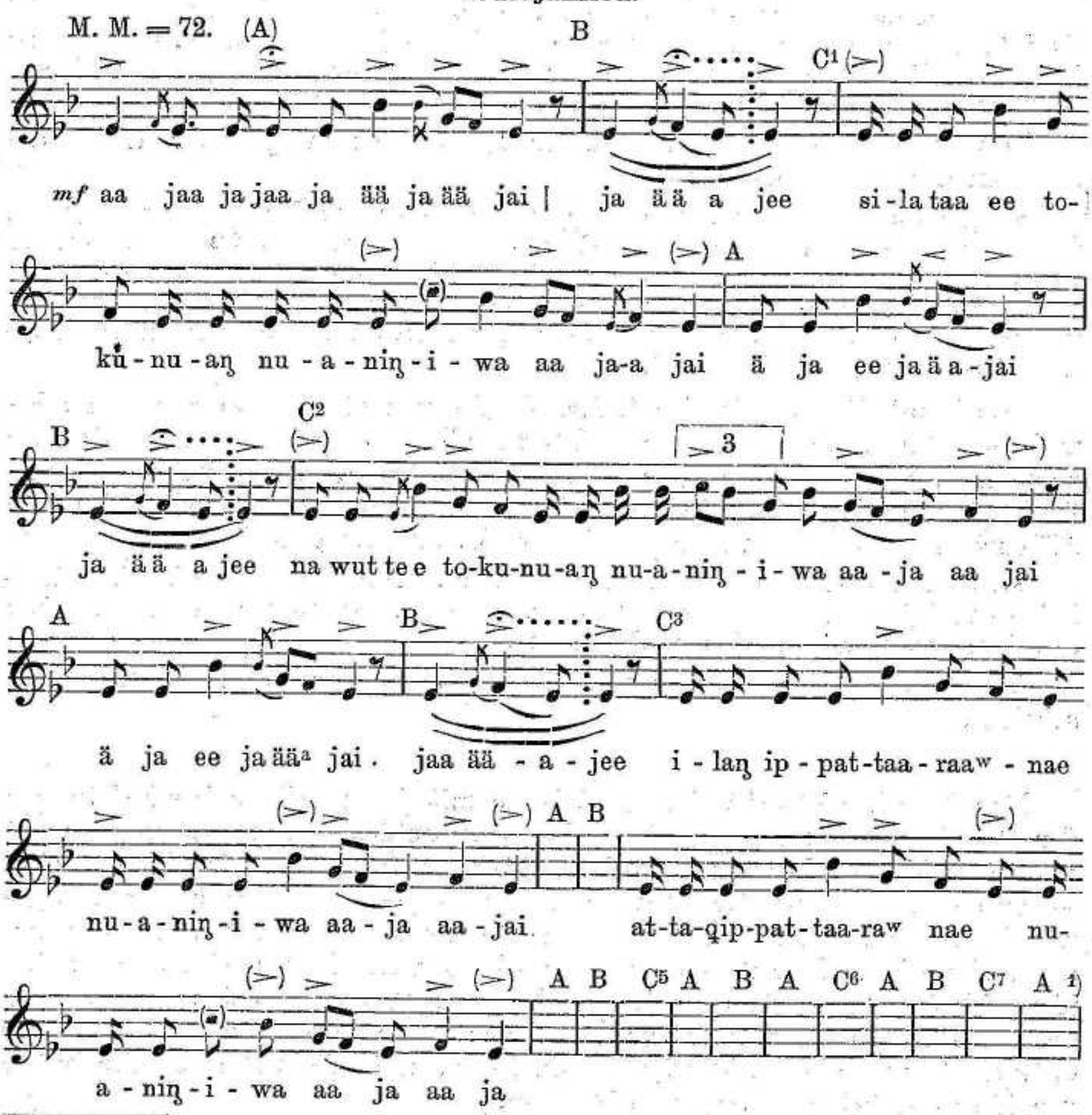
Viele altertümliche Wörter und Gedanken haben sich in diesen Liedern erhalten.

Der Forscher braucht sich nicht lange mit den musikalischen Leistungen der Ostgrönländer zu beschäftigen, bevor er entdeckt, daß man es hier mit einer entwickelten künstlerischen Produktion zu tun hat. Die Melodien sind — was den komplizierten Rhythmus betrifft — mit einer bewunderungswürdigen Technik aufgebaut, und die Vortragsweise zeugt von einer uralten Tradition. Der Tonumfang der Lieder und die Anzahl der benutzten Töne ist fest begrenzt, aber innerhalb dieser Rahmen scheint jeder Sänger ein individuelles Tonmaterial zu verwenden. Ein festes Tonsystem ist nicht entwickelt, was einen nicht befremden kann, weil die Ostgrönländer außer der Trommel keine Instrumente besitzen.

Wie W. Thalbitzer schon mitgeteilt hat, bestehen die Lieder aus Textstrophen und Kehrreimstrophen, und diese Gruppen schließen sich aneinander

in einer ganz bestimmten Ordnung an. Die den Kehrreimen entsprechenden Melodieperioden kehren immer in derselben Form oder höchstens mit ganz unbedeutenden Änderungen wieder. Und was die Textstrophen betrifft, so benutzen die im Verssysteme verwendeten Zeilen dieselbe melodische Grundlage; selbst wenn die Textzeilen von verschiedener Länge sind, bestrebt der Sänger sich, sie in dem ein für allemal angenommenen Melodierahmen unterzubringen, damit dieser dieselbe Länge und denselben Hauptrhythmus nach Möglichkeit bewahren könne. Im folgenden Beispiel — worin die Melodieperioden und ihre Varianten mit *A*, *B*, C^1 C^2 C^3 usw. bezeichnet sind — sieht man, mit welcher Konsequenz der Rhythmus durchgeführt ist. Die Kehrreimmelodien (A, B) bewahren dieselbe Form das ganze Lied hindurch, und trotz der Ungleichheit der Textsilben wird dasselbe Hauptthema der den Textstrophen entsprechenden Melodienteile beibehalten (C^1 C^2 C^3 usw.).

1. Kajaklied.



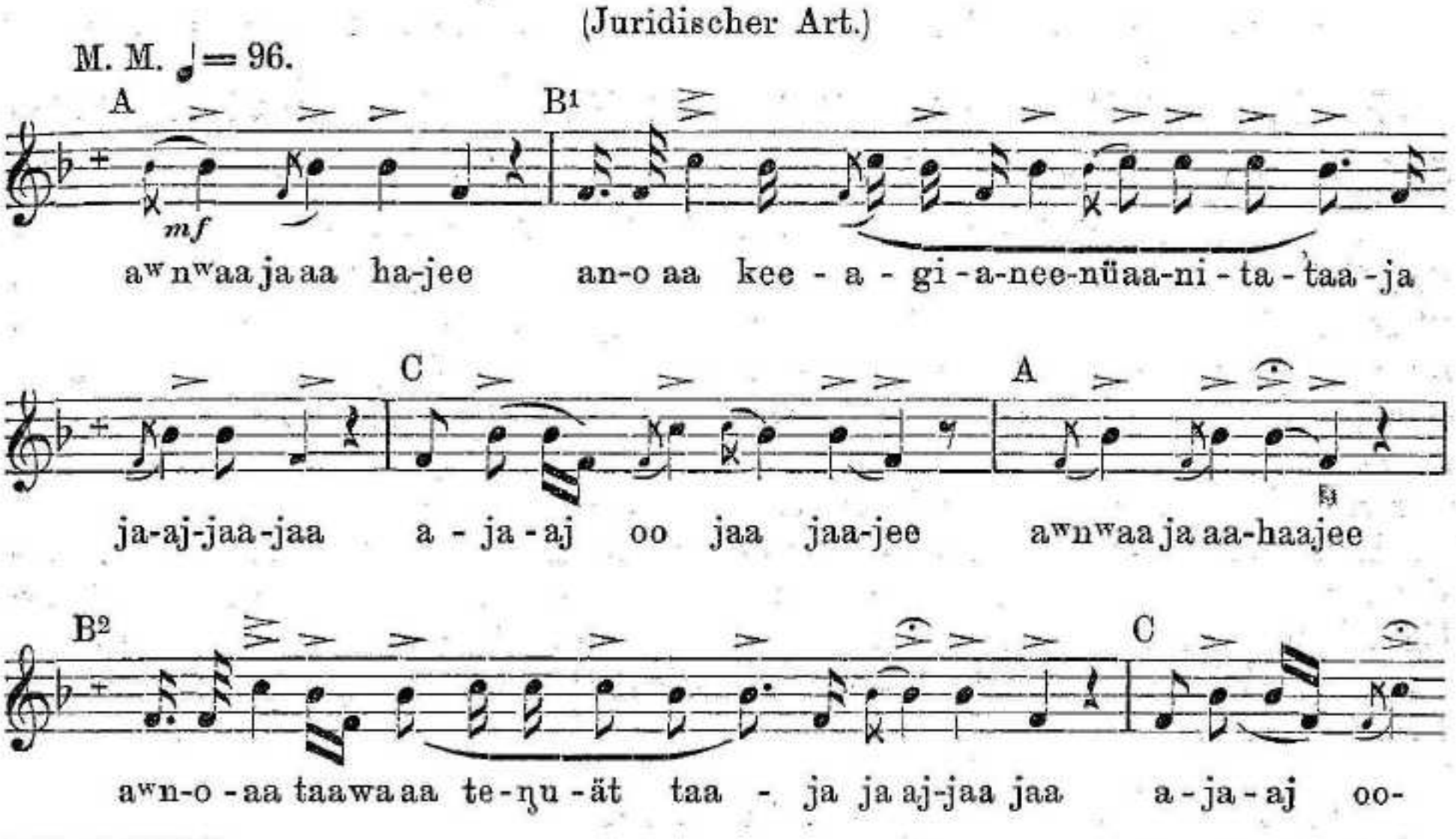
1) Die Melodien sind hauptsächlich nach den von O. Abraham und E. M. v. Hornbostel in den S. d. IMG. IX, 1 vorgeschlagenen Prinzipien aufgezeichnet.

Das ist unzweifelhaft, daß keine rhythmischen und dynamischen Züge als zufällig erachtet werden können; diese verwickelte Akzentuierung und äußerst feine rhythmische Gliederung läßt sich aber nicht minutiös wiedergeben, und trotz gegebener Mühe ist es uns nicht gelungen, alles, was die Sänger ausgedrückt haben werden, in unserer Dechiffrierung der Melodien wiederzugeben.

Jede Melodieperiode bildet in der Regel eine rhythmische Einheit. Bisweilen läßt sich eine regelmäßige Takteinteilung durchführen — am öftesten aber ist der Rhythmus in dem Grade kompliziert, das das rhythmische Bild, das wir durch diese Perioden erhalten, von allem, was unsere moderne Musikauffassung fördert, abweicht. Weil die Durchführung einer Takteinteilung keine Erleichterung für die Zueignung des Melodienstoffes bedeutet, aber eher die melodischen Linien zerbricht, begnüge ich mich damit, die Liedweisen in Perioden — den Text und Kehrreimstrophen entsprechend einzuteilen. Der letzte Ton einer Periode wird vom Sänger oft durch eine starke Aspiration markiert. Bemerkenswert ist auch die starke Benutzung der Vorschläge — wie in der nachfolgenden Melodie.

2. Trommellied.

(Juridischer Art.)

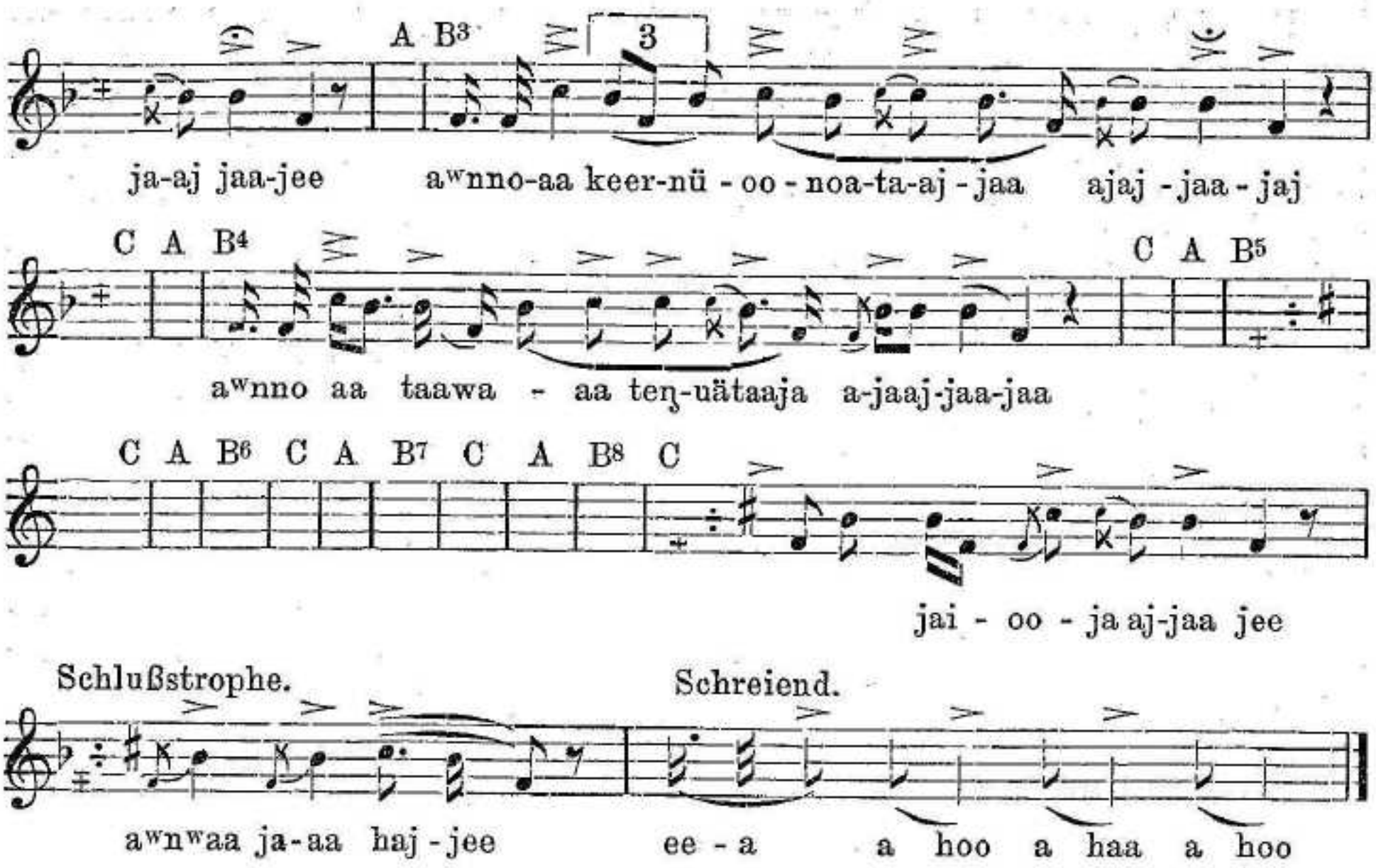


Nr. 1, 2 u. 4 wurden wesentlich in der kleinen Oktave gesungen; Nr. 3 erweist die Töne: a^1—c^2—es^2.

In den drei Melodien erweisen die Intervalle zwischen den einzelnen Tonstufen folgende Centstabellen:

Nr. 1: $\underset{201}{es} \quad \underset{209}{f} \quad \underset{269}{g \quad b}$; Nr. 2 A B^1 etc.: $\underset{522}{f} \quad \underset{230}{b \quad c^{+1}}$ (B^5 etc.: 490—253, B^8 etc.: 489—251); Nr. 3: $\underset{295}{a^{1} \quad c^{2}} \quad \underset{337}{es^{+2}}$.

Die Vorzeichen samt + und ÷ in den Melodien erklären sich daraus, daß die Intervalle (in Cents) mit dem melodischen Schwerpunkt (*es*, *b* u. *c*.) als Ausgangspunkt berechnet werden. Nr. 4 hat sich nicht für eine tonometrische Untersuchung geeignet.



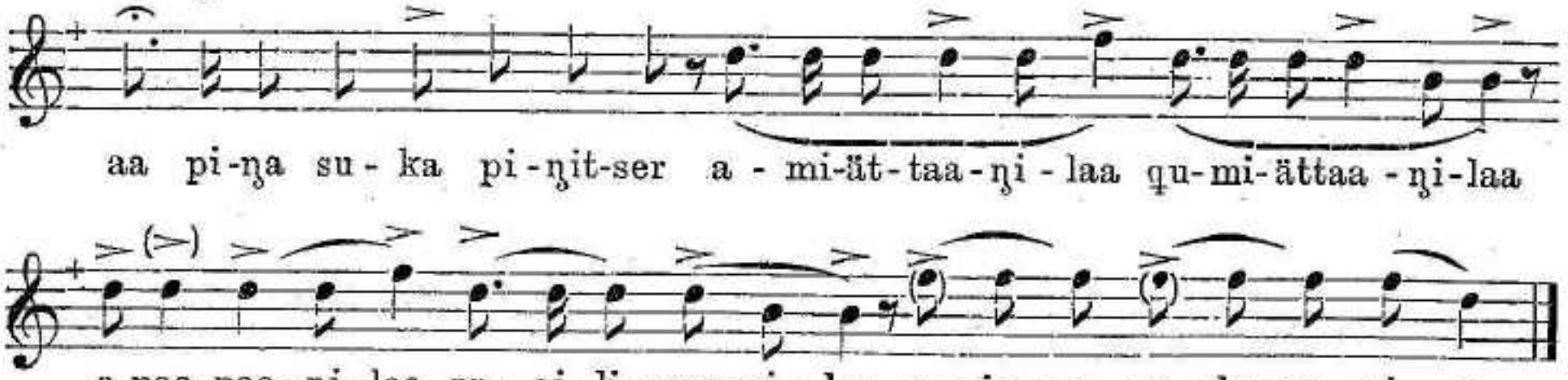
Die Trommel, die am meisten die Lieder begleitet, schlägt entweder zwei oder drei Schläge regelmäßig nach einander (♪ ♪ 𝄾 ♪ ♪ 𝄾 usw. oder ♪ ♪ ♪ 𝄾 ♪ ♪ ♪ 𝄾 usw.): Selbstverständlich wird dann der Trommelrhythmus nicht den Melodierhythmus, der, wie gesagt, sehr unregelmäßig ist, begleiten. Der Trommelrhythmus und der Gesangrhythmus scheinen unabhängig voneinander zu sein. Nur bemerkt man, daß der Sänger bisweilen ein Ritardando in den Trommelschlägen einführt, damit eine Schlaggruppe mit einem bestimmten melodischem Motiv zusammenfallen möge, worauf der Trommelrhythmus und der Melodierhythmus sich wieder voneinander entfernen.

Die Lieder der Ostgrönländer erweisen oft interessante rezitativische Bildungen — wie im folgenden Gesange. Im Anfange des Liedes besitzt der Sprachlaut einen starken melodischen Charakter, ohne daß der Ton sich doch feststellen läßt. Bald bildet sich dann eine rezitativische Melodie mit d^2 als *tonus currens*.

transp.

3. Kinderlied.

M. M. ♩. = 84.



Von den phonographierten Melodien ist eine große Anzahl tonometrisch bestimmt worden. Durch diese Untersuchungen erfahren wir, daß die in

einem Gesange vorkommenden Töne bei ihrer Wiederkehr in der Regel mit beinahe denselben Zwingzahlen intoniert werden, — wodurch sich ergibt, daß der Ostgrönländer ein scharfes Musikohr besitzt. Indessen scheint es — wie schon bemerkt —, daß der einzelne Sänger seine individuelle Tonleiter besitzt; eine feste Tonleiter ist nicht entwickelt worden.

Unsere Centstabellen zeigen, daß Ganztonstufen (175—225 Cents) und $^5/_4$-Tonstufen (225—275 C.) am häufigsten vorkommen. Auch $^3/_4$-Töne sind oft verwendet. Die neutrale Terz (325—375 C.) und ein Intervall zwischen der großen Terz und der Quarte (425—475 C.) treffen ebenso häufig wie die große und kleine Terz ein.

Als Umhang kommt am häufigsten die Quinte oder die Sechste vor, und in der Regel besteht die Melodie aus drei oder vier Tönen. Die Gesänge befolgen immer in der Melodieführung eine absteigende Bewegung, und die Strophen schließen oft mit dem tiefsten Ton im Liede.

Sehen wir von den feineren Intervallberechnungen ab, und zeichnen wir die Melodien nach dem Gehör auf, so verteilt das verwendete Tonmaterial sich in eine stark begrenzte Anzahl Gruppen, von denen — wenn sämtliche Melodien transkribiert erscheinen — die folgenden am wichtigsten sind:

I. *c . . . . . f g*
II. *c . . . . . f g a*
III. *c* . { *es* ÷ *e* } . *g* { *e* + *e* }
IV. *c d* { *es* ÷ *e* } . *g* { *e* + *e* }
V. *c d* { *es* ÷ *e* } . *g a* { *e* + *e* }

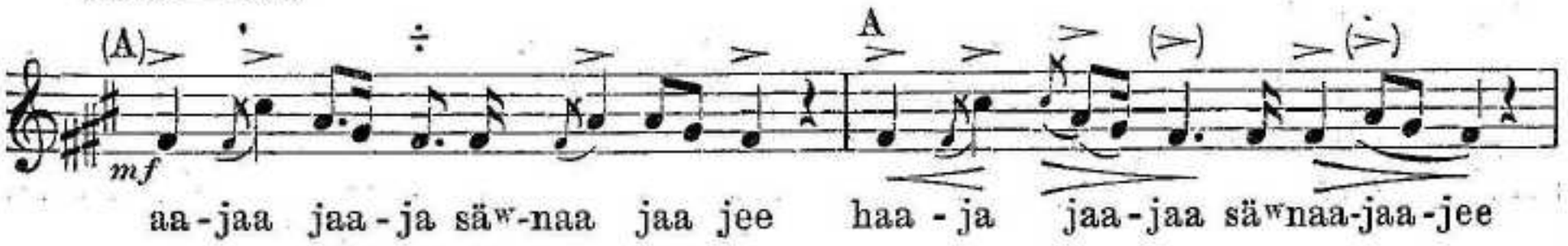
In den ersten zwei Gruppen liegt der melodische Schwerpunkt in der Mitte (*f*), in den anderen Gruppen schwingt der Schwerpunkt zwischen Prim und Terz (*c* und *e*).

Wie schon erwähnt, bestehen die ostgrönländischen Lieder aus drei — seltener vier — immer wiederholten, nur wenig variierten Strophen. Nur wenn der Eskimo seinen Gesang beendet, benützt er eine neue melodische Figur, deren letzter Tonschritt sich als ein Glissando bildet. In den vielen Melodien, wo Prim, Terz und Quinte vorherrschend sind, singt der Grönländer oft als letzte Strophe diese Töne in der Reihenfolge: 3, 5, 1. In der Melodie Nr. 2 ist ein anderer charakteristischer Abschluß wiedergegeben.

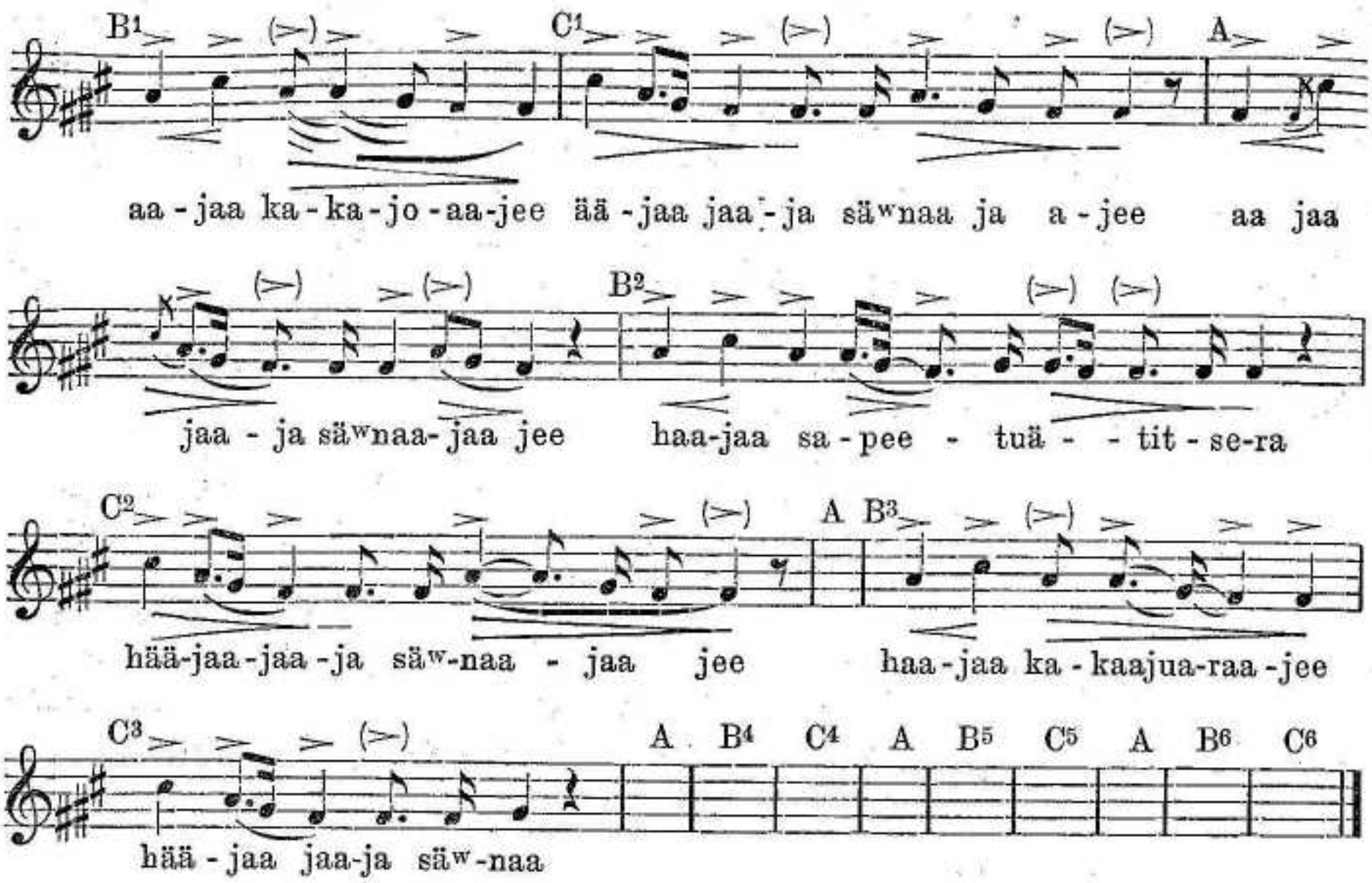
Die Ostgrönländer singen verhältnismäßig leise, und jeder Gesang wird in konstantem Tempo durchgeführt. Man sollte sonst erwarten, daß das Tempo durch die oft im Texte ausgedrückte gesteigerte Stimmung — wie im Streitgesange Nr. 2 und im nachstehenden Trommellied — beschleunigt würde.

4. Trommellied.
(Juridischer Art.)

M. M = 112.



aa-jaa jaa-ja säʷ-naa jaa jee haa-ja jaa-jaa säʷnaa-jaa-jee



Eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen der ostgrönländischen Musik und der der übrigen Eskimostämme in Grönland bietet ein großes Interesse dar. Ich hoffe recht bald eine derartige Darstellung der Öffentlichkeit vorlegen zu können.

Kopenhagen. **W. Thalbitzer** und **Hjalmar Thuren.**

Oberammergau.

Wagner based his "Parsifal" primarily on the history of Ettal (50 miles S.S.W. of Munich), and on the Passion-play of closely adjacent Oberammergau. The establishment of Ettal monks and knights was destroyed and dispersed by Napoleon in 1803, the monks alone returning to a purchased building in 1900. The Passion-play still remains in its integrity, and has been performed this year with 200,000 spectators.

Among all communities, drama began in religion. Christianity gave birth to its own form of the drama through the various church-festivals of the year. As an adjunct to the liturgy, the parochial clergy and the church-servants at different seasons, such as Annunciation, Palm-Sunday, Easter, Ascension, Whitsunday, Advent, Christmas, etc., gave practical sermons to the congregation through tableaux or dumb-show performances in the church of holy scenes from Old Testament and New Testament history. Later, the congregation itself took part, and such performances were made in church-yards, or market-places, or open meadows. In monasteries, the monks did likewise. Soon the spoken word replaced dumb-show, the text (first Greek or Latin, then the vernacular) being supplied by the priests and monks. Hence the "Mysteries" (or subjects of meditation), sometimes called Miracle-plays or Convent-plays, which pervaded Europe from at least the VII century, serving both to instruct onlookers and to create a participatory enthusiasm.

In England the sequel was the "Moralities", less connected with the church, and less pure; and these fell before the Reformation and the Elizabethan drama.

The Mysteries of Europe were on all possible Biblical subjects, but the crowning one was the "Passion of Christ", proceeding direct from the Via Crucis ceremony. The legend is that the Mother of Christ after her bereavement made journeys of pious sorrow, following the road which He had once traversed from the Mount of Olives to Calvary. The church established a ceremony, whereby the clergy and their train proceeded round the church, or round its neighbourhood, and halted at each of 14 indicated "Stations", these serving to mark the following occurrences:—(1) Christ taken before Pilate and condemned; (2) The cross put upon Christ; (3) The first fall under its weight; (4) Christ's meeting with His mother; (5) The cross laid on Simon of Cyrene; (6) Christ's face wiped by Veronica; (7) The second fall; (8) The lament of the bystanding women of Jerusalem; (9) The third fall; (10) The garments stripped off; (11) The nailing to the cross; (12) The death; (13) The body received by His mother; (14) The sepulture. It is easy to see how this became a drama. Gregory of Nazianz, the Cappadocian theologian and recluse (c. 329—389), wrote the first known dramatic Χριστὸς πάσχων in Greek iambics; this containing a Lamentation of Mary, the prototype of the Latin "Stabat Mater" of Jacoponus (d. 1306). The Cornish "Passio Christi" is of unknown antiquity. The oldest known Passion to a German text is in the library at Aarau in the northerly Swiss Canton of Aargau.

In the middle ages, Italy, projecting as a great south-easterly mole into the Mediterranean navigation and the maritime commerce, caught up an incredible amount of traffic passing to and fro between the East and Europe. The due-north route from Italy cut the Rhaetian Alps at the Brenner pass, and so went into Bavaria and thereafter fan-wise outwards. This continued till on the one side the South African sea-route was discovered, and England and Holland combined to divert the trade; and on the other side Germany itself was a prey to internal convulsion. Meanwhile, till about XV century, such towns as Augsburg, Ratisbon, and Nuremberg were focuses of wealth and trade. The Church followed prosperity with its episcopal cities of Würzburg, Bamberg, and Freising. The part of S. Bavaria between the Lech and Isar, or triangle defined by Augsburg W., Munich E., and Bavarian Alps S., was in those days called the Pfaffenwinkel, or Priests' Corner, from the plenitude of its monastic endowments. Near the S. of the Pfaffenwinkel is the Ammertal, or valley containing the villages of Upper and Lower Ammergau. The Benedictines and other Orders have or have had a very nest of monasteries lying from 10 to 15 miles N. of the Ammertal. Thus at the Ammersee are Andechs, Diessen, Polling, Peissenberg, and Rottenbuch; and at the Kochelsee are Benediktbeuern and Schleydorf. But nearer, and only 3 miles S.S.E. of Oberammergau, is the Ettal monastery. This entire locality, and the Austrian Tyrol south of it, have been the last home of the Passionplay; where the mountaineer peasant, half southerner half German, under the guidance of the priesthood has kept it up in its highest purity as an act of worship.

The Ammertal (high plateau-valley through which spring-fed flows Ammer river north to the Ammersee) is approached southwards from Munich through

charmed ground. In olden days, unreclaimed marsh, the abode of a Wurm-dragon akin to Siegfried's, or alse primeval forest, reached from Munich for 50 miles south to the Bavarian highlands. At Mühltal in the forest lived the supposed daughter of the miller, the fair Bertha; who, though Pepin's wedded wife, became at the miller's cottage the mother of Charlemagne. Near the mountains comes the Eschenlohe gorge, which Scots compare to Killiecrankie. Facing the Eschenlohe gorge higher up and south, imbedded in superb mountains, lies the Loisach plateau-valley, 3000 feet above the sea, now through Garmisch-village a pleasure-resort. Garmisch is Germersgau, the "gau" or hundred or wapentake of the spearmen. Its record goes back to 802. No habited spot in Bavaria offers such beauties high and low, from the home of the eagle to where the streams murmur their never-ending song. But flanking the Eschenlohe gorge on the right (west) is the great Ettalerberg or Ettalermandl mountain, which carries at a third of its height the Ettal monastery-village, and which acts as a sentinel-peak to the Ammertal. "Mandl" is literally a stook of corn. —— If again the Ammertal is approached in the other direction northwards from the southern mountains, it is through the country where the Counts of Eschenlohe, once ruling the entire province (Mittelwald, Garmisch, Werdenfels, Ammergau), had their chief authority. The ruined Werdenfels crag-castle rivals as a fact all the imaginations of a Turner. It was built in 1216 by Otto VII of Andechs, and passed to the Eschenlohes in 1249. In 1294 Berchtold of Eschenlohe, the last of the line, who had been to the Crusades and with his silver loot from the Moors had cast a silver chapel-bell, got into straits, and sold the whole province to the cathedral-chapter of Freising 25 miles N. of Munich. For 554 years, till the wave of anti-clericalism in 1803, the Prince-bishops of Freising (whose see was founded by the Englishman Wilfrid called St. Boniface in the VIII century) ruled in peace the province from Eschenlohe southwards; appointing a knightly warden only at Werdenfels or its representative. The Reformation scarcely touched these parts. On the other hand the end of the XVI century saw a great deal of witch-burning. The 30-years' war, and still more the plague of the XVII century, drained the country's strength. —— The Ammertal itself, when once entered, is flat and bare rather than picturesque. But there are mountains on the south, and its chief beauty is the cross-bearing Kofel mountain (Kofel = dovecot), in whose shadow Oberammergau village lies. Nature has marked down this secluded spot for austere toil and devotion.

Yet it is not so secluded, but that it has had formerly its busy times, which have formed the character of the inhabitants. The chief rib of the fan above-mentioned in times of ancient Rome, after passing the main body of the Alps at the Brenner pass (site of the Breuni), was over the Inn (Oenus) at Wilden (Veldidena) close to Innsbruck, through Mittenwald (Scarbia) on the Isar (Isarus), through Partenkirchen (Parthanum, with permanent station of the 1st Rhaetian cohort) adjoining Garmisch, up the Ettal pass, through the valley of the Ammer (Arces Coveliacae from the Kofel), and so to Augsburg (Augusta Vindelicorum) on the rivers Lech (Licus) and Wertach (Vindo). By this route marched the boy-general Nero Claudius Drusus (B.C. 38 — B.C. 10), when engaged on his favourite occupation of harrying the Vindelici or Bavarian tribes; see Horace C. iv, 4 and 14. All along the route were the Roman forts, or at least speculae signalling one

another with smoke by day and fire by night. The Roman road can be traced still. There are numberless remains of Roman coins and weapons. But even Roman roads had their breaks, and the primitive Ammergauers acted as porters with packs through their own valley. After the Roman had given way in the V century to Teutonic domination, and until great roads made a détour, there was still enormous commercial and pedestrian traffic along this Venice to Augsburg track. When the pack-horse succeeded the porter, the villagers obtained monopoly-charters for its supply. —— In the Carlovingian period (751—911) the Ammer valley was under the Guelphs. At Ettal in IX century had stood the hermitage of Etika the Guelph. In 1330 the German Emperor, Ludwig of Bavaria, brought hither from Milan a marble image of the Madonna and Child, and built over it a church and Benedictine monastery, which was finished 25th April 1350. It was his father, Ludwig the Austere, who had commissioned Wolfram of Eschenbach to write the fine, though not completed, poem of "Titurel". Accordingly the old Ettal church (destroyed by fire in 1744) was circular, with column and altar in the middle, like the Temple of the Holy Grail. Compare the Holy Sepulchre church at Cambridge. The monastery contained also a Hospice for incapacitated soldiers of the officer grade, who acted as Knights guarding the image. In a more material sense this was designed as a Military Academy, with curriculum of theology, fortification, fencing, music, and literature, for the young nobles and princes of Central Europe; the Academy had but a brief life and came to an end for the time being soon after Emperor Ludwig's death in 1337. Before this, most of the Ammertal had passed as property from the Guelphs to the Kempten monastery (1167), and from that to Rottenbuch monastery (1295). Now with Ettal at its doors, Oberammergau took spiritual guidance therefrom. Kempten, Rottenbuch and Ettal, all developed the villagers' splendid wood-carving. —— Oberammergau thrived in the middle ages, as on a main route. Later it suffered more than it gained therefrom. The Saxons ravaged it in 1552, the Swedes in 1632 and 1642. Bavarian troops preyed upon it in the war against France (1680—1693). The Austrians ravaged it in 1703 and 1704. And so forth. Ettal monastery and church had so far prospered that they revived the Academy in 1709; but in 1744 a great fire destroyed everything, church (except the holy image), monastery, and academy. The latter was not again revived. In 1749—1761 the church and monastery were partly rebuilt. In 1803, during an anti-clerical storm, Napoleon disestablished them, and in 1811 the Pappenheim family bought them as property, maintaining only the monks' celebrated brewery and distillery. An evil star shone over this occupation, and brought with it financial disaster. In 1898 Baron von Kramer-Klett bought the property, and gave it as a present to the Benedictine monks of Scheyern; who have repeopled it, completed the restoration of the monastery and church, and set up also a resident Latin school there. The organ is old-fashioned, but fine in tone. The brewery has the motto:— "Dei dextera benedicat Cerevisiae Ettalensi". —— The church of Oberammergau itself was rebuilt 1736—1742. In 1893 Steinmeier of Oettingen put in an organ with all modern improvements; cost £ 700, which is large for a Bavarian organ (cf. Z. X, 322, July 1909); subscriptions procured by an amateur of Liverpool, Mr. A. Evans. In 1897 Hamm of Augsburg put in a peal of 7 bells; cost £ 650.

If the inhabitants of the Ammertal, with a mixture of Etruscan, Celtic, Swabian, Bavarian, ancient Roman, and modern Italian blood, are peasants, it is an ancestral peasantry of a noble type. Their features and frames betray the full power of mental and physical manhood. Their characters show the combination of self-restraint and geniality. Their religious conviction is profound. The mixture of seriousness with wit just avoids the ludicrous by its naïveté; as in the house-wall inscription to the fire-protecting saint, "O heiliger Sankt Florian, Schütz' unser Haus, zünd' andere an". The artistic sense is very strong, for, like most of the highlanders, they are all born actors and musicians. Acting parts are learnt quickly, and played with a complete naturalness. The chorus-singing, often in 5 and 6 parts, is rich, sonorous and well-blended. The national instrument, the zither (see Z. X, 341, Aug. 1909, for full description) is the most intimately pleasing of plucked instruments, and admits of considerable chromaticism; two zithers in duet give a surprising fulness. Very little is learnt, and nothing is played or sung, from note. The improvised songs to zither accompaniment (Schnadahüpfl) show the Italian gift. The speech of these people is remarkable. Whereas nine-tenths of German words end in a consonant, the Upper-Bavarian Bauer cuts almost every one of such final consonants off, and, keeping the tongue back from the teeth as one would if walking up a steep or against a gale, throws the find as up the nose. It is the same process which Latin went through; not in Italy where the finals were all changed to vowels, but in France, where a large number were changed to nasals. The Upper-Bavarian dialect, wrongly described as guttural, is in reality supereminently nasal.

The general history of the valley has been sketched above. When the 30-years' war (1618—1648) was devastating Germany, plague broke out and extended to the highlands. For a long while the Ammertal was immune, through strict prohibition of entry or exit. In 1633 one Kaspar Schüssler, working at Eschenlohe an infected village, came secretly over the mountain to visit his wife and child. He died, and, before three weeks were over, 84 others of the village. In pious propitiation, the community made a vow on the eve of St. Simon and St. Jude to revive the Passion-play now falling into disuse, and to perform it every 10 years in perpetuity. The Munich community at about the same date for like reasons instituted the septennial Schaeffer Dance through the streets. The Oberammergau performances were decennial from 1634 to 1674, and thereafter decennial from 1680 onwards. In 1770, owing to indecorous developments in the Passion plays, an electoral decree suppressed all such in Bavaria. In 1770, 1780, 1790, and 1800, the Oberammergauers, bound in their consciences by an oath, and supported by a special protective decree given them by the Elector Karl Theodor in person in 1780, managed to evade the new state-law. In 1810 they were forced to surrender, but on 31st March 1811 finally obtained from the Government a special licence, and the play was held in 1811. In 1815 there was an extra performance for the peace of Europe. After that decennially 1820—1870. The 1870 performance was interrupted in its course by many actors being called off to the Franco-Prussian war, and was repeated in 1871. Since then in 1880, 1890, 1900, and 1910. For all deviations there has been Papal dispensation.

The Passion-play in different forms had been acted in the Bavarian high-

lands for at least 5 centuries before 1633; but how far the Ammergauers themselves had done this particular play cannot be positively said. They had at any rate performed "Mysteries" under Rottenbuch and Ettal, and were in all probability highly skilled actors at the date of the vow. An ancient traditional "Mystery", surviving in MS. in the Munich State Library, is a play once belonging to the monastery of St. Ulrich at Augsburg, ascribed to XV century. It contains long parts for the Virgin and the other holy women, and a very curious interview between Mary and Judas. In the Augsburg Town Library are MSS. of the works of the Meistersinger Sebastian Wild (XVI century), of which one is "A beautiful tragedy from the Holy Bible, giving in rhyme and verse the sufferings, death and resurrection of our Lord Jesus Christ". August Hartmann ("Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt", Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1880) has shown that the Oberammergau play as acted immediately after the vow was a combination of those two productions. A 1662 MS. of the play kept at Oberammergau has pasted into it extracts from a Passion-play by Johann Aelbl, parish-priest of Weilheim, who died 1609. The 1680 performance made part use of this. Nearly a century later, in 1750, Father Ferdinand Rosner of Ettal yielded to the spirit of the times, and revised the text by introduction of symbolic personages (Death, Sin, Hate, Envy, etc.), and also of imps and demons; to "relieve the sadness of the tragedy", in reality to attract the people by comic business. Rosner also introduced or perfected the Old Testament concomitant tableaux. The Rosner text was used in 1750, 1760, and 1770. In 1780 Father Magnus Knipfelberger of Ettal reduced the allegorical and diabolic element. For the 1811 performance Father Ottmar Weiss (1769—1843), late of the disbanded Ettal monastery, and since become parish-priest of Jesewang, drastically revised the text; discarding symbolical personages, with Lucifer and his court, confining the play to a simple narrative of Christ's Passion, and substituting passim for doggrel verse a prose dialogue based on Scripture. For Weiss biography, see Provost M. Deutinger's "Das Passionsspiel in Oberammergau", Lindauer, Munich, 1851. In 1812 a perfected Weiss text was printed by Franz Xaver Kraus of Landsberg on the Lech; this was the text used at the special performance of 1815. For the 1860 performance Father Joseph Alois Daisenberger (1799—1882), parish-priest of the village from 1845 to 1869, further revised the Weiss text, with reference both to detail and to the elimination of points of doctrinal controversy among denominations. He had strong literary tastes, and wrote a number of plays for the Ammergauers' Rehearsal Theatre; among others a translation of Sophocles' "Antigone", and his "Founding of Ettal Convent". By 1880, shortly before his death, he had prepared a versified rendering of the Passion-play, in iambics for the higher characters, and rhymed lines for the rest; however this was never accepted, though later published (Oberammergau and Munich, Heinrich Korff, 1890). The text now in use is the Weiss-Daisenberger German prose, founded originally on the St. Ulrich "Mystery" and Sebastian Wild. It was for the first time published complete in 1900.

The performance was first in the parish-church, then in the church-yard, then from 1830 onwards in a shed and stage built in a meadow. These were enlarged in 1840. Again in 1890, by Lautenschläger, machinist at Munich Court-theatre. In 1900 were built by Schmucker of Munich the

present shed and stage. The former holds 4000 with some standing room, and is like a gigantic waggon-tilt; very ugly outside, if rational and commodious within. The stage faces the open-end of the tilt, being of the same width, 140 feet; and is in main attributes exceedingly like a Greek stage (see Z. VII, 339, May 1906). A Centre Stage (Mittelbühne), about 50 feet wide, and covering say 1/6 of the area, roofed-in and provided with drop-curtains (Vorhänge), occupies the centre-back. This would answer, in position at any rate, to the σκηνή (lit. dressing-booth) of the Greeks. Within this covered-in Centre Stage are given all the Old Testament tableaux (technically called Vorbilder or Prefigurations), which alternate with the action (Handlung) of the several Acts (Vorstellungen) of the New Testament Passion-drama. In the Passion-drama itself, it serves either for "interiors" such as the Temple, the Council-chamber of the Sanhedrim, the Room of the Last Supper, etc.; or else for the central part of those out-of-door scenes which require setting behind a drop-curtain. In front of the Centre Stage, and flanking it on each side, is the great stage proper, entirely open to the weather; the προσκήνιον of the Greeks, called here Vorbühne. On the front part of this (the λογεῖον of the Greeks) appear the chorus, during the tableaux and the setting of the scenes in the Centre Stage. On the whole of it appear the populace, or various characters, during the Passion-drama. Just as there were παρασκήνια or made-up wings flanking the σκηνή, in the Greek theatre; so here there are permanent constructions, which stand for the palaces of Pilate and Annas respectively, with open archways leading back into the rear of the stage. The orchestra of 41 players is sunk, and is just at the edge of the tilt. It is thus exposed to the weather; but, in case of rain or snow, a mechanical cover can be drawn over it, partly or entirely, without interrupting the perfomance.

The scheme of the Passion-play is this. From right and left file in with stately measured steps, till the two detachements meet exactly in the middle, 40 Schutzgeister (guardian spirits). They form thus a wide arc occupying the whole width of the stage, and facing the audience. The leader of one detachment is the Prolocutor; the leader of the other is the Chorus-master. All wear in exact uniformity the long sleeveless mantle of the highlands. All have on the head a gleaming diadem. The women wear their hair down the back, otherwise they are scarcely to be distinguished from the men. The Schutzgeister form the chorus, analogous to the Greek chorus. There are 12 soprano, 12 alto, 8 tenor, 8 bass. The sopranos are at one end of the long arc, the altos at the other end; as the two extremes are 140 feet apart, it is wonderful how all can sing in tune together. The Prolocutor declaims some lines explanatory of the ensuing tableau and drama-act. Then the chorus, or soloists among them, sing appropriate words to music. While they do this, the curtains part, and for about 4 minutes is exhibited a tableau of perfectly still human beings. The tableau represents some Old Testament event, symbolical or prophetical of the ensuing drama-act. When the curtains fall again the chorus nevertheless go on singing, the piece being so calculated by the composer as to give time for setting the next drama-scene after the tableau. All proceeds like clock-work. Sometimes two tableaux are presented one after the other. Having finished their piece of music the Schutzgeister file off right and left, as they came. Then the curtains part at once for the drama-act, which is done without music.

The frequent repetition of this stately procedure with the Schutzgeister is of itself one of the most impressive parts of the whole display. The absurd suggestion has been made by some to whom this simple music is anathema, that all the music should be dropped. On the contrary it is the only thing which holds the representation together, and makes it possible; unless the whole is to go back to medieval methods where there were no curtains, no tableaux, and no set scenes. The chorus file in and out 17 times; for there are 24 tableaux and 17 scenes of the drama. The performance lasts 8 hours. The reciting and singing take about half of the time. The tableaux are of miraculous beauty, and would be a model to any theatre in the world. Some are after celebrated pictures. Others have been designed by tradition or by the genius of the locality. The superintendent of the wood-carving school is generally in charge of this department. Of the drama little need here be said. "A sermon, a mission, and a renovation of the heart". The chief characters in the drama are:—Christ, John, Peter, Mary, Magdalene, Martha, Joseph of Arimathea, Nicodemus, Caiaphas, Annas, Nathaniel, Rabbi, Judas, Pilate, Herod. The part of Christ is scarcely acted; rather are the words delivered with a divine and subdued simplicity. Woe is calm; anger only is passionate. Judas is a real acting part; from the moment when he declares his avarice, till when he hangs himself with his waist-cloth. In a less degree the vacillating Pilate, and the malignant brutal Caiaphas, are acting parts. But in another sense, every man, woman, and child on the stage is an instinctive actor. No one rants. Throughout there is Oriental dignity.

In some of the scenes there are 500 on the stage, out of a total village population of only 1400. And it is an absolute rule that no one but a resident villager can appear on the stage in any capacity, or play in the orchestra, or be employed in the theatre.

It is remarkable that though five-sixths of the stage is completely exposed to the weather in a mountain-country where bad weather abounds, neither rain, snow or gale interrupts the performance for a moment, nor does any one attempt artificial shelter. Each stands like King Lear to be buffeted. This is hardest on the Schutzgeister, as they are out in the open for half the performance. Moreover it is more difficult to sing music than to do anything else, in a storm. But such is habit and hardiness. The only concession to weather is that the Schutzgeister wear an old mantle when it is wet, and a new one when it is fine.

In ancient days Passion-plays largely relied on plain-song as a singing and reciting vehicle. Down to and including the 1811 perfomance with the Ottmar Weiss text, what music there was at Oberammergau was of this nature, with chorales added. In preparation for the 1815 perfomance, the Oberammergau organist and schoolmaster Rochus Dedler (1779-1822) composed the originally-invented instrumental and choral music now in use by the orchestra and the Schutzgeister. Dedler was born there on 15 January 1779 the son of an innkeeper. After being taught by parish-schoolmaster Reichard, he went as choir-boy to Rottenbuch. Thence with a view to orders, to the Seminarium at Munich. Then back to Rottenbuch, where he was secretary to the bishop. Rottenbuch was threatened with dissolution, and in 1802, at age 23, he came as schoolmaster to his native Oberammergau. His appointment was as "teacher, sacristan, cantor, and organist"; with house and grounds rent-free, and £ 34 yearly salary. A good appointment for these parts and

those times. On 22 November 1802 he married Josepha Sepp, daughter of a forest-official of Uffing. On 17 October 1822 he died of lung-disease, aged 43, while staying with his brother Franz Dedler, who was 1817-1826 parish-priest of Oberföhring near Munich. He lies buried there by the side of his mother. His picture is that of a handsome man, with a very fine brow. There is a lofty and handsome monument to his memory in Oberammergau "God's acre". For his biography, see Deutinger's "Passionsspiel" as above (Lindauer, Munich, 1851).

Rochus Dedler was no mean composer at any time, and the Oberammergau church-library has many of his MS. works. The Passion-play music shows that he was a man of genius. He is said to have written the whole between June and December 1814. It was performed on the 1815 occasion, and ever since. The performance was then in the church-yard, so that the organ was not available. The music consists in very small part of instrumental introductions for orchestra, to a certain extent of accompanied recitative, but about three-fourths of accompanied choruses and arias. The instrumental part may be dismissed at once, as a copy from the Mozart-Haydn style of the day, and, except now and then when a dramatic point is made, having but little merit. The vocal music stands on quite a different footing. It is that of a man who knows his Heinrich Schütz and his Karl Heinrich Graun, possibly to some small extent his John Sebastian Bach; but the whole is saturated with a Volkslied and Berglied feeling, which could only have entered the brain of a highland Bavarian. The work is perfectly unique, and in many respects lovely. It would not bear transplantation, nor is it conceivable as concert-music apart from its peculiar setting as above described. But in its place it expresses everything,——simplicity, grace, majesty, tragedy, prayer. The form strikes the ear as being quite simple. There are chorales of very many (perhaps 8 or 10) limbs. There are ordinary accompanied recitatives. There are airs, always ternary. There are choruses partly homophonie, and partly fugato. On the whole the lyric element largely prevails. The abundance of sweet melody is astonishing. As to the attacks of self-satisfied critics (see Z. I, 386, Sept. 1900), these may be left to waste themselves on the vacant air; though it must be admitted that Ferdinand Feldigl's reply (Seyfried, 1899) to Cyrill Kistler (Schwarz, 1880) was far too laboured to achieve its purpose.

In bare technicality the music will bear a great deal of working up. So will much other old music. But it is quite specially the case here. The accompaniments were scored a century ago for the resources of a village band, and the village has outgrown the score. Consequently it has already been found necessary three times to revise the instrumentation:——in 1890 and 1900 the wind by flautist Eduard Lang; in 1910 the whole, strings and wind, by oboist Ferdinand Rutz. The composition of the band has had a parallel improvement. In 1900 it was thus:—— Strings 6, 9, 6, 1, 3. Then 2 flutes, 2 clarinets, 3 trumpets, 2 horns, 1 trombone, 1 timpanist. Observe the single violoncello; and the single trombone, fatal for what is really outdoor music. In 1910 the band approached much nearer to the normal orchestra of tho outer world thus:—— Strings 6, 8, 5, 3, 3. Then 2 flutes, 1 oboe, 3 clarinets, 1 bassoon, 2 trumpets, 2 horns, 3 trombones, 2 drummers. The present writer can testify that the difference between 1900 and 1910, merely owing to the trombone trio, was extraordinary. As they now know

their weak spot, probably the villagers will develop their wind, especially in the brass, in the next 10 years. The chorus of Schutzgeister has been very necessarily increased, thus: —— 1880, 19; 1890, 24; 1900, 34; 1910, 40. The conductors of the last 6 performances have been thus: —— 1870, Guziell (who made for the village two copies of the full score); 1871, Kirschenhofer; 1880, Kirschenhofor; 1890, Gruber; 1900, Feldigl; 1910, Wittmann. In 1900 and 1910 respectively, Eduard Lang and Ferdinand Rutz were Deputy Conductors.

The burghers will not publish the music, nor allow the least copy of any part of it to go out of the village. They are probably right. It would be useless to the world, while they are shrewd enough to see that it is the key to their own situation.

London **Charles Maclean.**

Les séances de Musique ancienne organisées par la Section belge (groupe de Bruxelles) de la Société internationale de Musique, à l'Exposition d'Art belge au XVIIe siècle.

L'Exposition universelle de Bruxelles a fourni au gouvernement belge l'occasion d'organiser un compartiment spécial, entièrement séparé des autres et consacré à l'art belge au XVIIe siècle (peinture, sculpture, décoration, ameublement etc.). Par suite d'un accord intervenu entre le Ministère des Sciences et des Arts et le groupe de Bruxelles de la Société internationale de musique, il a été décidé que ce dernier serait chargé de préparer des séances de musique ancienne qui auraient lieu dans l'une des salles de l'Exposition d'art belge au XVIIe siècle. Ces séances, dont la dernière a eu lieu le 30 septembre passé, ont eu un tel succès, que leur nombre, primitivement fixé à six, a dû être porté à quatorze.

MM. Alexandre Béon, Vice-président du Groupe de Bruxelles, et Ernest Closson, secrétaire, ont été les chevilles ouvrières de ces intéressants concerts. Ils avaient à tenir compte, pour l'établissement des programmes, de diverses circonstances, parmi lesquelles nous relèverons les suivantes: tout d'abord, le public des séances était en partie un public cosmopolite dont le degré d'éducation esthétique était nécessairement inconnu des organisateurs; quant au public belge, qui formait une bonne part de l'auditoire, il fallait le considérer comme mal préparé à des séances qui eussent eu un caractère trop systématique: le goût de la musique ancienne est, en effet, assez peu répandu parmi les Belges, et ce n'est que depuis un très petit nombre d'années que, grâce aux efforts isolés de quelques conférenciers s'occupant d'histoire de la musique, l'idée de programmes musicaux conçus d'après une stricte ordonnance historique pénètre peu à peu dans l'esprit d'une élite, fort peu nombreuse d'ailleurs; enfin et surtout, MM. Béon et Closson devaient compter avec l'indigence de l'art musical belge au XVIIe siècle: s'il avait fallu se contenter de composer les programmes au moyen des seuls éléments qu'aurait pu leur fournir le siècle d'Albert et Isabelle, ils eussent été bien en peine; car, si l'on met à part quelques rares polyphonistes attardés comme Cornelius Verdonck, deux ou trois organistes (Pieter Cornet, Gherardus Scronx etc.), Henry du Mont et Jean-Baptiste Loeillet — ce dernier empiète d'ailleurs largement sur le XVIIIe siècle — ils eussent difficilement trouvé parmi les œuvres belges de l'époque de quoi remplir une séance.

Pour toutes ces raisons, les organisateurs des concerts de musique ancienne de l'Exposition se sont vus forcés, d'une part, de renoncer à des programmes systématiquement ordonnés, et d'autre part, d'élargir le cadre qu'ils s'étaient imposé, en y comprenant non seulement des œuvres belges antérieures ou postérieures

au XVIIe siècle, mais encore un grand nombre de productions étrangères empruntées aux divers pays de l'Europe occidentale. Pour ce qui concerne les œuvres belges, l'école des «acapellistes» fut représentée par Arcadelt, Roland de Lassus, Walrant, Philippe de Mons, Renaud de Melle et Cornelius Verdonck. Une *Fantasia* de Cornet et un *Echo* de Scronx donnèrent une idée de l'état de la musique d'orgue belge au début du XVIIe siècle. Deux morceaux de Henry du Mont (*Ave gemma* et *Laisse-moy soupirer*) pour chœur mixte avec clavecin, violon et basse (continuo réalisé par le Dr. Dwelshauvers) montrèrent de quel goût et de quelle intelligence le maître liègeois sut faire preuve en s'appropriant les conquêtes du *stile nuovo*.

En fait de musique de chambre, les Sonates de J. B. Loeillet (1653—1728) ont vivement intéressé l'auditoire, d'abord parce qu'elles sont entièrement inédites et ensuite parce qu'elles ont une réelle valeur esthétique. Elles présentent une grande variété de combinaisons: parmi les six sonates qui ont été jouées, il y en a une pour flûte, hautbois et clavecin, une pour viole d'amour et clavecin, une pour flûte et clavecin, une pour deux violes d'amour et clavecin, une pour viole d'amour, viole de gambe et clavecin et une pour deux flûtes et clavecin. La viole d'amour et le viole de gambe peuvent être remplacées sans inconvénient par le violon et la violoncelle. Le clavecin n'exécute que la réalisation du continuo: celle-ci est dûe à M. Béon. L'excellent musicien qu'est le vice-président du groupe de Bruxelles, serait tout à fait qualifié pour écrire, en collaboration avec M. Closson, une monographie sur Lœillet. Le sujet en vaut la peine et le travail à faire a déjà été amorcé il y a quelques mois, lors de la 2e séance de notre groupe, dont nous avons rendu compte dans le Bullettin mensuel de juin 1910 (p. 365).

Si la »Kunstmusik« belge du XVIIe siècle se caractérise par une certaine pauvreté, il n'en est point de même pour la chanson populaire. Aussi MM. Béon et Closson firent-ils sagement en introduisant cet élément dans les concerts de l'Exposition: on put donc y entendre quelques unes de nos admirables chansons flamandes, non point, il est vrai, sous leur forme fruste et primitive, mais revêtues tantôt par Fl. Van Duyse, tantôt par M. Closson, d'un riche vêtement polyphonique en style a capella, qui leur convenait à merveille.

La musique allemande fournit quelques éléments de premier ordre: des œuvres d'orgue de Froberger, Pachelbel et J.-S. Bach, des chœurs de Schütz, une sonate pour hautbois et clavecin de Händel, une délicieuse cantate de Ahle, *Gehe auf die Lansdstrassen*, pour voix seule, flûte et hautbois concertants et continuo réalisé pour le clavecin par M. Closson.

La France brilla surtout aux séances de l'Exposition par sa musique de chambre et ses clavecinistes. Parmi ces derniers, nous relevons entre autres les noms de Chambonnières, François Couperin et Claude d'Aquin. De Caix d'Hervelois et Marais sont représentés chacun par une suite pour viole de gambe et clavecin, Milandre par une suite pour viole d'amour et clavecin, Rameau par des trios pour viole d'amour, viole de gambe et clavecin *(La Livri, Le Vézinet, Tambourin)*. Ajoutez à cela des pièces de luth de Francisque, transcrites pour clavecin par M. Quittard, une pièce d'orgue de Clérambault; quelques airs de Lully et de vieilles chansons harmonisées par M. Béon, et vous aurez une idée de l'apport de la musique française à ces séances. Le signataire de ces lignes contribua pour sa part à augmenter cet apport en faisant exécuter une curieuse cantate de Nicolas Bernier (maître de chapelle à l'église de St.-Germain l'Auxerrois, à Paris, mort en 1734), dont il avait réalisé la basse chiffrée. Cette cantate, intitulée *Le Caffé* (sic), et antérieure d'une vingtaine d'années à la *Kaffee-Kantate* de J.-S. Bach, est composée d'un prélude et d'une suite de récitatifs et d'airs à da capo, dans lesquels sont célébrées les louanges du café. Les airs se chantent avec flûte ou violon concertant et sont écrites dans un style tout à fait italianisant: les paroles, insignifiantes par elles-mêmes, servent presqu'uniquement de prétexte à traiter la voix humaine comme un instrument concertant. L'invention musicale est riche et colorée. Les cantates de Bernier, qui caractérisent d'une façon remarquable certains

aspects de la musique française pendant la période intermédiaire entre Lully et Rameau, mériteraient une étude approfondie, que le soussigné se réserve de faire dès que les circonstances le lui permettront.

Des sonates de Corelli, Ariosti, Marcello et Valentini, des pièces d'orgues de Frescobaldi et de clavecin de Dom. Scarlatti, des morceaux de chant de Falconieri, Monteverdi et Cesti représentaient assez pauvrement, il faut l'avouer, l'apport italien aux séances organisées par la S. I. M. Pour l'Angleterre, nous relevons les noms de Byrd, Gibbons, Bull et Philips, (pièces d'orgues ou de clavecin) et pour l'Espagne ceux de Don Louis Milan et d'Alonzo de Mudarra, dont des pièces de luth furent interprétées sur le clavecin.

Ils nous est impossible de parler ici en détail des conditions matérielles dans lesquelles eurent lieu les exécutions et de citer les nombreux artistes qui y prirent part. Contentons-nous de signaler qu'elles furent très soignées et que tout fut mis en œuvre pour éviter que des fautes de style fussent commises. Une remarque générale s'impose: c'est que l'existence en Belgique de plusieurs groupes choraux aptes à chanter la musique a capella[1]) et d'artistes capables de jouer sur les instruments anciens (clavecin, viole d'amour, viole de gambe), prouve qu'il y a chez nous une poussée vers la musique ancienne et qu'il ne tient qu'à la section belge de la S. I. M. d'encourager cette tendance nouvelle et de lui faire porter ses fruits.

Bruxelles. **Charles Van den Borren.**

Die Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier.

(Vom 23.—25. Oktober 1910.)

Der Heidelberger Bachverein durfte mit dem beginnenden Wintersemester auf das erste Vierteljahrhundert seines Bestehens zurückblicken. Während dieser ganzen Zeit stand Generalmusikdirektor Dr. Ph. Wolfrum als Dirigent an seiner Spitze, der den Verein im Jahre 1885 unter schwierigen Verhältnissen gegründet hatte. Mit eiserner Energie hat Wolfrum seine Schöpfung nicht nur zu erhalten, sondern auch auf eine Höhe der Vollkommenheit zu führen gewußt, die dem Verein schon seit einer Reihe von Jahren einen ersten Platz unter den musikalischen Faktoren Deutschlands anweist. Was Wolfrum's Persönlichkeit als Dirigent besonders charakterisiert, ist einerseits seine begeisterte Pflege der Bach'schen Werke, andererseits sein unerschrockenes Eintreten für die lebenden Meister, und wenn unter diesen Werken auch manches wieder der Vergessenheit anheim gefallen ist, so hat der Bachverein auch vielem Bedeutenden den Weg geebnet. Mit Recht durfte daher Max Reger in einer launigen Ansprache beim Festmahl in der Stadthalle Wolfrum als den Hort der ringenden Künstler und den Bachverein als Waisenasyl für manches Werk, das anderwärts keine Gegenliebe gefunden, feiern.

Das aus Anlaß des Jubiläums vom Bachverein veranstaltete Bachfest brachte an drei Tagen in vier Konzerten eine reiche Fülle Bach'scher Werke der verschiedensten Art zu Gehör; mit Ausnahme des Soloklavierstücks und der Passion war fast jede nennenswerte Gattung, die Bach angebaut hat, vertreten. Den Beginn bildete eine vollständige, ungekürzte Aufführung der *h*moll-Messe in der Stadthalle. Die Leistungen des Chores waren, was Ausdruck, Tonreinheit und Beweglichkeit anlangt, staunenswert. Wolfrum kann mit diesem Chor machen, was er will, doch verleitete ihn wohl diese Sicherheit an einigen Stellen, wie z.B. beim »*cum sancto spiritu*« dazu, ein übermäßig schnelles Tempo zu wählen, das wohl die Virtuosität des Chores ins Licht setzen, der Würde des Werkes aber Eintrag tun mußte. Unter den Solisten gebührt Fräulein Philippi wegen ihres mustergültigen Vortrages der Altsoli der erste Platz; Herr v. Kraus brachte die schwierige

---

1) Prirent part aux séances: le Nouveau quatuor vocal gantois, le Quatuor vocal Henri Carpay, le Choral a capella liégois.

Arie »*Quoniam tu solus*« zu mächtiger Wirkung, wogegen er sich bei der Wiedergabe des »*et in spiritum sanctam*« insofern vergriff, als er das von Bach durchaus lyrisch-pastoral angelegte Stück mit einem etwas zu großen Aufwand von Pathos vortrug. Das Orchester entledigte sich hier wie in allen Konzerten seiner Aufgabe einwandfrei, doch hatte seine Klangkraft häufig unter den ungünstigen akustischen Verhältnissen, die sich aus dem verdeckten und tiefgelegten Orchesterraume ergeben müssen, zu leiden. Die Begleitung der Solis war oft kaum zu hören, insbesondere wurden die herrlichen Geigenfiguren beim »*Christe eleison*« von den beiden Frauenstimmen fast vollständig gedeckt.

Das zweite Konzert, ebenfalls in der Stadthalle, brachte unter Mottl's genialer Leitung das Brandenburgische Konzert in *B*dur für Violen und Celli, sowie die Orchestersuite in *h*moll für Flöte und Streicher. Das Konzert für zwei Klaviere in *c*moll spielten die Herren Max Reger und Wolfrum mit bewundernswerter Akkuratesse. Weshalb das Adagio in so übertriebenem *pp* gegeben wurde, das oft bis zu kaum hörbarem Gesäusel herabsank, ist nicht einzusehen, da die Musik wohl sehr fein gewoben, aber doch auf kerngesunden Gedanken aufgebaut ist, die sich hören lassen können. Herrlich wurde das Violinkonzert in *E*dur von Prof. Karl Flesch (Berlin) zum Vortrag gebracht; durch die ungünstige Aufstellung (der Solist oben auf der Bühne sichtbar, im Orkus unten das Orchester) ging leider viel von der interessanten Thematik der Begleitung verloren. Mit vollendeter Meisterschaft brachte Wolfrum die Phantasie und Fuge in *g*moll auf der neuen Stadthalleorgel zu Gehör. Der Klang des schönen Instrumentes wurde allerdings durch die vor dem Prospekt aufgestellte Dekoration für die Bauernkantate wesentlich beeinträchtigt, die rauheren Zungenregister überdröhnten die zarteren Klangelemente auffällig. Den Schluß des Konzerts bildete die szenisch aufgeführte Huldigungskantate »Mer hahn en neue Oberkeet«. Die bescheidene ursprüngliche Streichtriobegleitung Bach's war von Mottl vollständig uminstrumentiert, wodurch das Werkchen ein anspruchsvolles Gesicht erhält, das mit seiner sonstigen geringen Bedeutung unangenehm kontrastiert. Denn nicht viele werden mit Wolfrum's Ansicht übereinstimmen, daß Bach hier »ein Vorbild gegeben habe, nach welchem sich ein echt deutsches Singspiel hätte entwickeln können«. Die Kantate entspricht vielmehr ganz der Anschauungsweise der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, die sich, im sicheren Gefühl ihrer überlegenen französischen Bildung, am tölpischen Bauernvolk zu ergötzen liebte. Bach hat auch ganz in diesem Geist seine Komposition angelegt, und nichts getan, die Bauern aus der Sphäre des Lächerlichen in die des Gemütvollen zu erheben. Die szenische Vorführung, die dem Verständnis von Bach's Musik kaum förderlich ist, ging glatt vonstatten und fand bei dem zahlreichen Publikum Beifall, der wohl besonders den sympatischen Leistungen von Frau Lobstein-Wirz und des Herrn Kromer (Mannheim) galt.

Die raffiniertesten Genüsse brachte die Matinee vom folgenden Tage, welche der Kammermusik gewidmet war. Auf der kleinen sehr gut klingenden Orgel des Kollegienhauses brachte Herr Poppen die Orgelsonate in *Es*dur meisterhaft zum Vortrag. Stürmischen Beifall erwarb sich Herr Professor Flesch durch die vollendete Interpretation der grandiosen Soloviolinsuite in *d*moll mit der Chaconne. In der reizenden Solokantate für Sopran, Flöte und Streicher zeichnete sich Frl. Dick (Bern) vorteilhaft aus. Den Schluß bildete das geistsprühende Brandenburgische Konzert in *D*dur für Violine, Flöte und Klavier. Die Art freilich, wie Max Reger das Klaviersolo im ersten Satz zerdehnte, wollte mit der gesunden und frischen Musik wenig harmonieren.

Erhaben, ernst und feierlich klang das herrliche Fest in dem Kantatenabend in der Peterskirche aus, in welchem Wolfrum das Andenken entschlafener Freunde des Vereins durch Aufführung von drei Kantaten, in denen Bach sein Lieblingsthema von seligem Sterben abhandelt, sinnig ehrte. Tief erschütternd wirkten die in der Instrumentation nicht alterierten zwei Kantaten »Christus, der ist mein Leben« und »O Ewigkeit, du Donnerwort« (2. Komposition als Dialog). Vertieft noch wurde die Stimmung durch den Vortrag von drei Sterbeliedern mit Orgel durch Frl.

Philippi und den Orgelchoral »Vor deinen Thron tret' ich hiermit«. Fast wäre die Stimmung durch die der beschließenden Kantate »Wachet auf ruft uns die Stimme« zugefügte etwas lärmende Instrumentation Wolfrum's getrübt worden, wenn das unaussprechlich köstliche Werk nicht auch in dieser retouchierten Gestalt seinen Zauber ausgeübt hätte.

Für die Vorführung einer so stattlichen Anzahl hochbedeutender Werke Bach's verdiente sich Generalmusikdirektor Wolfrum den aufrichtigsten Dank aller. Mit nimmermüdem Fleiß hat er die Konzerte vorbereitet und einen wohlverdienten großen Sieg davongetragen. In dem von ihm sorgfältig ausgearbeiteten Programmbuch finden sich neben treffenden Bemerkungen doch auch zahlreiche Stellen, die den stärksten Widerspruch herausfordern müssen. Wenn es z. B. auf S. 39 heißt: »Wenn unser idealst gesinnter deutscher Altmeister, der sich von der an allen Fürstenhöfen Deutschlands gehätschelten italienischen Oper und einem durch dieselbe ermöglichten flotten Leben im Gegensatze zu seinem berühmten »Kollegen« Händel durchaus fernhielt usw.«, so muß eine derartige Unterstellung, als ob Händel aus Hang zum Wohlleben seine Bahn betreten, aus historischen und moralischen Gründen gleich scharf verurteilt werden.

Karlsruhe. **Karl Malsch.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 septembre.

Ce numéro est tout entier consacré à la musique française, à l'occasion du Festival organisé à Munich par la Société des Amis de la Musique. Il contient d'abord une *Festschrift* de 60 Pages *en allemand*, donnant la biographie de tous les compositeurs dont les œuvres ont été exécutées à ces concerts, ainsi que l'analyse thématique des morceaux en question. Le début de ce numéro constitue donc un véritable répertoire de la musique française contemporaine. Ensuite viennent trois articles de critique; puis 25 pages consacrées à la petite musique française: *la Chanson et le Café-Concert.* Ce numéro est enrichi d'une abondante iconographie: 50 portraits ou groupes, et 12 croquis de Bils.

Numéro du 15 octobre.

Mémoirs inédits de **Stephen Heller.**

Heller n'était pas seulement un musicien de grand talent, mais encore un écrivain plein d'humour et de finesse. Les pages publiées aujourd'hui montrent qu'il était bien un contemporain de Sterne. Les *Memoires* de Heller ont déjà vu le jour, sous une forme mutilée et très différente de celle-ci dans la *Gazette* de Schlesinger, en 1841. Ils seront prochainement publiés, avec une volumineuse correspondance du même auteur, par leur possesseur actuel.

L'Exotisme et la Musique de l'avenir, par **Georges Capellen.**

L'élargissement du principe tonal semble conduire la musique moderne à adopter de nouvelles modalités, empruntées par la plupart à l'art de l'Extrême-Orient. Dès à présent, la musique européenne commence à échapper à la tyrannie du majeur et du mineur, et se meut dans l'atmosphère exotique.

L'origine du Crescendo, par **Michel Brenet.**

On attribue généralement l'invention du *Crescendo* aux symphonistes de l'école de Mannheim. Il importe de revendiquer la part des artistes français dans l'emploi raisonné des nuances de gradation.

La VIIIe symphonie de Gustave Mahler, par **William Ritter.**

Nachtrag zu den Vorlesungen an Hochschulen im Wintersemester 1910/11.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Die Wiener Klassiker (Haydn, Mozart, Beethoven).

Lund. Dr. T. Norlind: Die schwedische Musikgeschichte im 19. Jahrhdt., 1 Std. Übungen: Die schwedische Ballade im Mittelalter, 2 Std.; Kursus: Allgemeine Musikgeschichte, 1 Std.

Vorlesungen über Musik.

Frankfurt a. M. Dr. M. Bauer am Hoch'schen Konservatorium:
1. Allgemeine Musikgeschichte von ihren Anfängen bis zum 18. Jahrhundert.
2. Allgemeine Formenlehre mit Analysen von Meisterwerken.
3. Ludwig van Beethoven.

Eisleben. Dr. H. Stephani in den Hochschulkursen des Lehrervereins: 10 Vorlesungen über R. Wagner.

Lüttich. Dr. Dwelshauvers an der *Ecole libre de Musique de Liége*: Allgemeine Musikgesch., 1½ Std. von Oktober bis Juli. In diesem Jahrgang: Die moderne Zeit.

Derselbe in Gent im *Collège musical*: La technique pianistique moderne, sowie im *Institut des Hautes Etudes* in Brüssel. Ferner in der *Université populaire de Mons* einen Vortrag über Liszt zur Zentenarfeier, der in Brüssel und andern Städten wiederholt wird.

Notizen.

Neue Bachgesellschaft. Dr. Hermann Obrist hat die wertvolle Sammlung alter Musikinstrumente seines letzthin verstorbenen Bruders Aloys Obrist dem in Eisenach befindlichen Bachmuseum der Neuen Bachgesellschaft vermacht, die den Namen *Aloys Obrist-Stiftung* führen wird. Dadurch kommt die Gesellschaft in den Besitz einer Anzahl Musikinstrumente sowohl aus der Bach'schen Zeit als aus Bach's engerer thüringischen Heimat, von denen wohl bald ein künstlerischer Gebrauch gemacht werden und dadurch die Instrumentenfrage eine entschiedene Förderung erfahren dürfte, besonders da man am letzten Bachfest beschlossen hat, in Eisenach regelmäßige Kammermusikaufführungen zu veranstalten. Zu empfehlen wäre es, wenn diese Sammlung weitergeführt würde und den Grundstock zu einem thüringischen Instrumentenmuseum abgäbe. Heute gilt es, die alten Instrumente zu künstlerischen und wissenschaftlichen Zwecken zu sammeln, da sie immer mehr ein Spekulationsobjekt von Händlern werden.

Dresden. Bei der am 1. Oktober erfolgten Einweihung des neuen Rathauses machte man mit Erneuerung der alten Sitte der Turmmusik, die man in kleineren Städten, besonders in Süddeutschland, noch häufig trifft, in einer Großstadt ernst, und es besteht auch, wie der künstlerische Leiter der Aufführungen, unser Mitglied O. Richter mitteilt, einigermaßen die Aussicht, daß die Einrichtung erhalten bleibt. Das Programm der Einweihung, das also vielleicht eine doppelte Bedeutung hat, möge denn auch hier mitgeteilt werden. Gespielt wurden auf dem kleinen Rathausturm von einem Blasorchester: H. L. Haßler: Choral (rhythmisch) Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst; Schütz: *Sinfonia sacra*: O Herr hilf, o Herr, laß wohl gelingen; G. Gabrieli: Sonate für zwei Chöre; J. S. Bach: Hymnus aus der Kantate »Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten!«; J. Otto: Sachsenlied »Gott sei mit dir, mein Sachsenland«. Außer Gabrieli stehen alle diese Komponisten und auch die einzelnen Werke mit Dresden in direkter Verbindung. Beim Festakt im neuen Rathaus kam Bach's Motette: Singet dem Herrn, in der Vesper (am gleichen Tage) neben einem Orgelwerk die Ratswahl-Kantate: Wir danken dir, Gott! von Bach zur Aufführung. Im benachbarten Leipzig hatte man sich vor einigen Jahren bei der Einweihung des neuen Rathauses die Gelegenheit entgehen lassen, die alte Einrichtung der Turmmusik in irgend einer Weise wieder aufleben zu lassen.

Erstes historisches Konzert, zusammengesetzt aus Werken polnischer Komponisten d. XVI. u. XVII. Jahrh. in Lemberg am 24. Oktober 1910. Den Teilnehmern an den Chopin-Festtagen in Lemberg hat das Komitee den Entwicklungsgang der polnischen Musik in vier großen Konzerten dargeboten. Die Programme der Veranstaltungen umfaßten Kompositionen polnischer Meister von der Hälfte des XVI. Jahrh. angefangen bis zu den Schöpfungen unserer Tage. Chopin bildete den Mittel- und Höhepunkt derselben. Den ersten Abend widmete man den entlegensten Werken, die bis jetzt nur das Interesse einiger Musikhistoriker bildeten. Was die Schriften Dr. G. Surzyński's, Poliński's, Opieński's, Chybiński's und des Verfassers anstrebten, das geschah mit einem Male: die Renaissance der altpolnischen Musik ist eine Tatsache geworden. Die alten ehrwürdigen Werke, denen wir uns nur wissenschaftlich widmeten, erschienen jetzt voll Lebenskraft, aus dem langen Schlaf erweckt, begeisterten sie die zweitausend auserlesenen Zuhörer, die beinahe den Ohren nicht trauen wollten, indem sie die prächtigen Dimensionen der Werke und die Tiefe des Ansdrucks, die denkbar schönsten Klangwirkungen bewunderten. Den mit dem größten Eifer für das Gelingen der Zentenarfeierlichkeiten sich opfernden Komiteemitgliedern (die Herren: Direktor d. Konserv. M. Sołtys und Prof. St. Niewiadomski müssen in erster Reihe genannt werden), gelang es ein Ensemble zusammenzustellen, welches ganz einzig und ausgezeichnet genannt werden muß: es bestand aus nahe an 100 solistisch gebildeten Sängern, unter denen wir die besten polnischen Opern- und Konzertsänger sahen. Die Schönheiten des vokalen Satzes traten dadurch noch mehr zutage. Ein braves Orchester und die Solisten: Frau Wanda Landowska am Cembalo und Prof. Wolfsthal und Pulikowski wirkten mit. Den Taktstock führte Dr. Sołtys.

Das Programm bestand aus größeren und kleineren Kompositionen verschiedener Gattungen. Den größten Teil der zum erstenmal ans Tageslicht hervorgebrachten Kompositionen lieferte der Unterzeichnete, in dessen Bearbeitung sie auch aufgeführt werden. Man sang und spielte: eine sechsstimmige Mottete von Joannes Polonus (1590) »*Domine perfice*«; eine *Phantasia* von Adalbert Długoraj (Bésard 1603); die herrliche Kantate von Bartolomaeus Pękiel »*audite mortales*« (1630—1640) für fünf Solostimmen und Chor, drei Violoncelli und Orgel; das zwölfstimmige (drei Chöre) *Magnificat* von Nicolaus Zieleński (*Offertoria* 1611); drei Instrumentalkonzerte von Adam Jarzembski für zwei und drei Violinen mit Cembalo (1627); eine vierstimmige Motette von Wacław Szamotulski »*in te Domine speravi*« (1553) und *motetto concertato*: *Benedictio et charitas* für Solostimmen, Chor und Orchester von Marcin Mielczewski (1640). Prof. A. Poliński lieferte eine reizende Kammersonate für zwei Violinen und Cembalo von S. S. Szarzyński (Ende d. XVII. Jahrh.) und ein anonymes *Bourré*. Frl. A. Simon brachte polnische Tänze aus alten Lautentabulaturen; ähnlich beteiligte sich auch Dr. A. Koczirez.

Die erste Probe der Wiedererweckung der altpolnischen Musik, welche von einem unvorgesehen großen Erfolge begleitet wurde, bedeutet für unsere Wissenschaft in dem polnischen Heimatlande einen epochemachenden Sieg. Das Konzert bewies, daß die genaue Kenntnis der Werke unserer Altmeister eine fruchtbringende Arbeit ist, und wir können heute dessen sicher sein, daß sie von dem dauernden Interesse unserer kulturellen Schichten gestützt und gefördert sein wird. Die uns polnische Musikwissenschaftler erfüllenden Ideen sahen wir plötzlich verkörpert, hohe künstlerische Genüsse strömten uns von der festlich geschmückten Estrade der Lemberger Philharmonie entgegen, wir waren stolz auf die Werke unserer Ahnen, deren Ruhm wir vom Schreibtisch her nur mit Halbmitteln zu dienen imstande waren.

Für das Zustandebringen dieser positiven Tat, für die prächtige Aufführung der alten, heute aber wieder neuen Werke unserer Tonkunst, müssen wir den herzlichsten Dank richten: an die Künstler, die mit liebevoller Hingebung diesem Ziel ihre Kräfte widmeten und an das Komitee der Chopin-Feier, welches uns diese ersehnte Gelegenheit dargeboten und die Verwirklichung unserer Ziele vollführt hat.

Zdzisław Jachimecki.

Gluck-Gesellschaft. Über die Ziele der im Mai d. J. neuorganisierten Gluckgesellschaft sei den Breitkopf & Härtel'schen Mitteilungen Nr. 101 folgendes entnommen:

Infolge der Unkenntnis so wichtiger Werke Gluck's einerseits, wie insbesondere andererseits der seiner Vorgänger und mitstrebenden Zeitgenossen ist eine traditionelle, schiefe Auffassung von Gluck's Tätigkeit und Reformwerk entstanden, wie sie sich in ähnlicher Weise wohl über keinen unsrer größten Tonmeister mehr verbreitet findet. Diesen Mißständen ein Ende zu bereiten, ist Aufgabe der neuorganisierten Gluckgesellschaft, die vom Jahr 1911 an planmäßig sowohl die einschlägigen Opernwerke von Gluck's Vorläufern und Zeitgenossen, als auch die entwicklungsgeschichtlich und künstlerisch wichtigen Ergebnisse seiner Lebensarbeit (einschließlich der Instrumentalwerke und der Kirchenmusik) in kritisch gesicherten Ausgaben vorlegen wird. — Der Jahresbeitrag der Mitglieder beträgt 15 *M*. Dafür soll alljährlich oder mindestens alle zwei Jahre, je nach Vorrücken der Revisionsarbeit aus den Mitteln der Gesellschaft, ein Partiturband an die Mitglieder zur Verteilung kommen.

Dieses Programm läßt von der Gluckgesellschaft außerordentlich viel erwarten; über den Gedanken einer Gesamtausgabe wird das kunstwissenschaftliche Moment gesetzt, daß Gluck's Reformarbeit nur durch das Wirken Mitstrebender erklärt wird und gerade auch dadurch zu voller Bedeutung kommt. Es ist dadurch die Gelegenheit gegeben, daß solche wertvolle italienische Opern zur Veröffentlichung gelangen, an die die verschiedenen »Denkmäler« nicht so ohne weiteres denken können. So hat man denn in der Gluckgesellschaft nicht nur einen Bundesgenossen künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Bestrebungen im engeren, sondern auch im weiteren Sinne zu sehen. Das Direktorium der Gesellschaft setzt sich zusammen aus den Herren: Prof. Dr. H. Riemann, Vorsitzender; Dr. H. Löwenfeld, Schriftführer; Dr. O. v. Hase, Schatzmeister; Prof. Dr. G. Adler, Prof. Dr. H. Kretzschmar, Charl. Malherbe und Prof. Dr. A. Sandberger.

Heidelberg. Prof. Dr. Ph. Wolfrum wurde anläßlich des Heidelberger Bachfestes von der theologischen Fakultät der Universität Heidelberg zum Dr. theol. honoris causa ernannt.

Italien. Il secondo centenario della nascita di Giovanni Battista Pergolesi e stato celebrato il 2 ottobre a Jesi, città nativa del grande compositore, con la inaugurazione di un bel monumento, opera dello scultore Lazzerini. La «*Pergolesi-Gesellschaft*» di Monaco Baviera ebbe il gentile pensiero di farsi rappresentare alla inaugurazione e di far deporre sul monumento una ghirlanda di fiori. Nel teatro che allo stesso Pergolesi s'intitola, il chiaro prof. Giuseppe Radiciotti, autore dell' interessantissimo volume pergolesiano testè pubblicato, tenne il discorso commemorativo, tratteggiando la biografia del maestro e i caratteri estetici delle sue opere. Dopo il discorso vennero eseguiti lo *Stabat Mater* e la *Serva padrona* che suscitarono indicibile entusiasmo.

Per il 25 novembre è annunciata un' altra notevole commemorazione: sarà tenuta in Milano, nel teatro Manzoni, per iniziativa della benemerita Associazione «*Amici della Musica*». Verranno eseguiti lo *Stabat* e la *Serva padrona* con eccellenti artisti sotto la direzione del conte Guido Visconti di Modrone, presidente della società.

Vari opuscoli su Pergolesi vennero pubblicati per la ricorrenza centenaria, fra cui uno rimarchevole del prof. Raffaele Barchiesi: «*Il passaggio d'un Genio*» Milano, Albrighi e C.

L'opera sconosciuta *Il Cavaliere Ergasto*, attribuita erroneamente a Pergolesi e da me rinvenuta nell' Istituto musicale di Novara (v. Sammelbände der I.M.G., ottobre-decembre 1910), è stata riconosciuta per *La Molinarella*, eccellente e dimenticata opera comica di Nicola Piccinni (1728–1800), rappresentata, secondo il Florimo, nel 1766 nel teatro Nuovo di Napoli. L'intera partitura autografa esiste nella Biblioteca del regio Conservatorio di tale città. Vito Fedeli.

Ein **Mozart-Bildnis** von J. B. Greuze ist vor kurzem im Besitze des Herrn A. Rambo entdeckt worden und gegenwärtig im Mozarteum zu Salzburg aus-

gestellt. Eine Abbildung bringt u. a. die »Musik« im zweiten Oktoberheft. Das Bild stellt den etwa 10jährigen Mozart dar und läßt ohne weiteres einen genialen Maler erkennen. Von den übrigen Knabenbildnissen unterscheidet es sich ganz wesentlich. Es ist ein Brustporträt, Mozart ist ganz leger im Hauskleid, und so macht es schon äußerlich einen ganz andern Eindruck wie die andern Knabenbildnisse. Der Kopf ist etwas vornüber geneigt, das Gesicht beinahe mager und von einer Durchgeistigung, daß man, dem Ausdruck nach, einen erwachsenen Menschen, der schon viel durchgemacht hat, vor sich zu haben glaubt. Es ist auch geradezu eigentümlich, wie dieses Bildnis mit dem (unvollendeten) während der Zauberflötenzeit vom Hofschauspieler Lange gemalten Porträt im Charakter übereinstimmt; als ob Greuze geahnt hätte, wie bald sich dieses Leben verzehren sollte. Man kann in das große, tiefe, ganz nach innen gerichtete Auge, dessen inneres Feuer etwas verzehrendes hat, auch kaum ohne einige Wehmut blicken. Auch in andern Knabenbildnissen, wie in dem 1770 in Verona gemalten Bilde, trifft man etwas von diesem frühen geistigen Ernst, nirgends aber prägt sich dieser so aus wie in diesem Gemälde eines großen Künstlers.

Musikalische Ehrenpromotionen. Anläßlich der Jahrhundertfeier der Universität Berlin wurde Frau Cosima Wagner, E. Humperdinck und Max Reger der Ehrendoktor verliehen, den ersteren von der philosophischen, dem letzteren von der medizinischen Fakultät, mit der Begründung, »daß nichts so sehr geeignet ist, das Gemüt der bedrückten und kranken Menschen zu erheben und zu begeistern, als die wahre Kunst«.

Paris. La direction de l'Opéra-Comique vient de confier à notre collègue M. Henri Expert, sous-bibliothécaire du Conservatoire de musique de Paris, l'organisation de 16 Concerts historiques de Musique, qui auront lieu le samedi à 5 heures, à partir du 22 octobre. Chaque concert sera répété deux samedis de suite. Le dernier aura lieu les 20 et 27 mai.

Ils se composeront des programmes suivants:

1) Chants français du Moyen-âge et de la Renaissance;
2) Les Primitifs de la Mélodie moderne (Italiens et Français);
3) Chants français de Lulli à Rameau;
4) et 5) Les Maîtres du *Bel canto*;
6) Sébastien Bach; Haendel, Rameau;
7) L'époque de Gluck;
8) Les Pères de l'Opéra-Comique français;
9) Fin des classiques français et italiens;
10) Les grands Classiques allemands: Haydn, Mozart, Beethoven;
11) et 12) Le Chant allemand après Beethoven: a) les Romantiques; b) de Wagner à R. Strauss;
13) et 14) Chants français du XIXe siècle;
15) Les Mélodies italiennes du XIXe siècle;
16) Chants slaves.

Chacun de ces concerts sera précédé d'une courte conférence par M. Expert.

En outre, le même théâtre prépare une série de représentations, qui auront pour objet l'histoire de l'Opéra-Comique depuis ses origines jusqu'à l'époque moderne. Les deux premiers programmes sont consacrés à *Richard-Cœur-de-Lion*, *la Servante-Maîtresse et la Flûte enchanté*. J.-G. P.

Kritische Bücherschau[1])

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bie, Oskar. Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. 8°,	III u. 116 S. Leipzig, G. B. Teubner, 1910. ℳ 1,25.

1) Das nächste Heft wird 8 Seiten Bücherbesprechungen bringen.

Chybiński, Adolf. Materialien zur Geschichte der Rorantisten-Hofkapelle auf dem kgl. polnisch. Schloß zu Krakau. 1. Teil: 1540—1624. 8°, 61 S. Krakau, Selbstverlag, Dr. Friedlein. — Warschau, E. Wende & Co., 1910. (Polnisch.)

Eymieu, Henry. L'œuvre de Meyerbeer. 8°, X u. 136. Paris, Fischbacher, 1910.

Faral, E. Les Jongleuers en France en moyen-âge. 8°, 340 p. Paris, H. Champion, 1910. Frs. 7,50.

Grosse-Weischede. Orgelbau, Orgelton und Ogelspiel. Bohême, Buchdr. W. Stumpf, 1910. ℳ 4,—.

Heinemann, Ernst. Richard Wagner u. das Ende der Musik. Gr. 8°, VIII und 175 S. Berlin, Brüning & Hörhold, 1910.

Hummrich, Joh. Alex. Das Tonharmoniewesen und seine Gesetze. Akustisch-musikwissenschaftliche Studie zur Lösg. der Konsonanz-, Dissonanz- u. Tonverwandschaftsfrage. Für das Lehrfach der Musiktheorie sowie für den allgemeinen Musik- und Schulunterricht bearb. Gr. 8°, VIII u. 94 S. Waltershausen, J. Waitz, 1910. ℳ 3,50.

Jachimecki, Zdzislaw. Joseph Haydn. 1732—1809. 8°, 90 S. Krakau 1910, Selbstverlag. (Polnisch.)

Kapp, Julius. Richard Wagner. Mit 112 Abbildgen. 1. — 4. Auflage. Lex. 8°, X u. 228 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1910. ℳ 3,—.

— Der junge Wagner. Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe. 1832—1849. 8°, VIII u. 495 S. Ebenda, 1910. ℳ 5,—.

Katalog der Musikbibliothek Peters. Neu bearb. v. Rud. Schwartz. I. Bd. Bücher und Schriften. Lex. VIII u. 227 S. Leipzig, C. F. Peters, 1910. ℳ 15,—.

Krehl, Stephan. Kontrapunkt, die Lehre von der selbständigen Stimmführung. Leipzig, Göschen 1908.

—, Stephan. Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt. Leipzig, Göschen 1908.

—, Stephan. Fuge, Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben. Leipzig, Göschen 1908.

Mayerhoff, Franz. Instrumentenlehre. Bd. I: Text, Bd. II: Notenbeispiele. Leipzig, Göschen 1908. Jedes Bändchen ℳ —,80.

Die vorliegenden Bändchen, welche den musikalischen Teil der »Sammlung Göschen« komplettieren, können sämtlich empfohlen werden. Krehl sucht, wie schon in seiner Formenlehre, mit Glück, Riemann's durchdachte Systematik durch engere Fühlung mit der Praxis, Ausschalten entbehrlichen Nurtheoretisierens für den Klassenunterricht wie für das Selbststudium in weiterem Umkreise nutzbar zu machen. In dem Büchlein über Kontrapunkt wäre bei einem Neudruck vielleicht das oder jene Musterbeispiel noch etwas abzufeilen; desgleichen einzelne Cantus firmi der Aufgabensammlung: vor allem Unregelmäßigkeiten des Periodenbaues machen hier anfangs dem Schüler unnötige Mühe. — Mayerhoff's sehr sorgfältig gearbeitete Instrumentenlehre eignet sich mehr noch als zur vorläufigen Orientierung zur gründlichen Rekapitulation. Zum eigentlichen Studium reicht sie infolge der starken Kompression des Stoffes, der Beschränkung auf das Wesentlichste in Text wie Notenbeispielen nicht aus.

Hermann Roth.

Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus dem Grenzboten. 8°, IX u. 586 S. Leipzig, F. W. Grunow, 1910. ℳ 7,50.

Krienitz, Willy, Rich. Wagner's »Feen«. 8°, 44 S. München, G. Müller, 1910.

Lepanto, I. M. Sprech- und Gesangunterricht (ein Leitfaden der Tonbildungslehre u. Vortragskunst. 8°, IV u. 115 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 3,—.

Liszt, Fr. Friedrich Chopin. Ges. Schriften, Bd. 1. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. Dritte, neubearbeitete Auflage, mit allgemeiner Inhaltsübersicht d. gesammelten Schriften F. Liszt's von Dr. J. Kapp. Gr. 8°, VIII u. 182 S. und 48 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 6,—.

Die Liszt'sche Schrift über Chopin wird immer den Ehrenplatz in der künstlerischen Chopin-Literatur behaupten und als zeitgenössische Künstlerhuldigung immer eines der schönsten Denkmäler bleiben. Dem Band ist die im letzten Heft angezeigte »Inhaltsübersicht« beigegeben, die sich also nur der anzuschaffen braucht, der die Liszt'schen Schriften bereits besitzt.

Lobe, J. C. Handbuch der Musik. 29., durchgeseh. Aufl. v. Rich. Hofmann. Kl. 8°, VIII u. 169 S. Leipzig, J. J. Weber, 1910. ℳ 1,50.

Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde Berlin. Oktober 1910. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1910.

Radiciotti, Giuseppe. G. B. Pergolesi. Vita, opere ed influenza su l'arte. Gr. 8°, VIII u. 292 S. Rom, Edizione »Musica«, 1910. Lr. 10,—.

Riemann, Hugo. Beethoven's Streichquartette. Meisterführer Nr. 12. 8°, 188 S. Berlin, Schlesinger. ℳ 1,80.

Rolland, Romain. Haendel. Coll. des maîtres de la musique. 12°, 350 p. Paris, F. Alcan, 1910. Frs. 3,50.

Rutz, Ottmar. Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz. 8°, 152 S. München, C. H. Beck, 1911. ℳ 2,80.

Schenker, Heinrich. Neue musikalische Theorien und Phantasien. 2. Bd. Kontrapunkt. 1. Halbband: Cantus firmus u. zweistimmiger Satz. Gr. 8°, XL u. 444 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf., 1910. ℳ 10,—.

Schwedler, Max. Flöte u. Flötenspiel. Ein Lehrbuch f. Flötenbläser. 2., verm. u. verb. Aufl. Kl. 8°, VIII u. 136 S. Leipzig, I. I. Weber, 1910. ℳ 3,—.

Seydel, Mart. Elemente der Stimmbildung u. Sprechkunst. Zugleich als Vorbereitg. f. d. Gesang. 8°, 16 S. Leipzig, Röder & Schunke, 1910. ℳ —,50.

Stein's, Heinrich v. Briefwechsel. m. Hans v. Wolzogen. Ein Beitrag zur Geschichte des Bayreuther Gedankens. Hrsg. u. eingeleitet durch Hans v. Wolzogen. Gr. 8°, VIII u. 122 S. Leipzig, Xenien-Verlag, 1910. ℳ 3,—.

Storck, Karl. Musik u. Musiker in Karikatur u. Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel. Lex. Oldenburg i. Gr., G. Stallung. In 16 Lieferungen zu ℳ 1,—.

Strenger, Henryk. Chopin's Leben und der Geist seiner Musik. Lemberg 1910, Selbstverlag, B. Poloniecki'sche Buchhandlung. 8°, 124 S. (Polnisch.)

Wolfrum, Ph. Text- u. Programmbuch zur Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier 23. b. 25. Oktober 1910. Gr. 8°, 66 S. Heidelberg, C. Pfeffer (Komission).

Besprechung von Musikalien.

Dering, Richard. Motets, 1617 and 1618. London, Bosworth, 1910. Single motets as anthems, Latin and English words, each 3d. and 4d.

Richard Dering, of gentle birth but illegitimate, was born in Liss, Hampshire, about 1580. His father sent him to Italy, and he returned to London as a musician. In 1617 he appears to have gone to Brussels as convent-organist "Venerabilium monialium Anglicarum Bruxellae, in monasterio beatissimae virginis Mariae degentium". Monialis, m. and f., for monk or nun, here the latter, is rare. Thence he issued in that year, printed at Antwerp, 20 five-voice motets for mixed choir, called "Cantiones Sacrae"; these are in separate parts, unbarred, with no score, but with a "continuo" part; they are meant to be sung accompanied; it is difficult to understand how they could have had any connection with a nunnery. Similarly in 1618 he issued 20 six-voice motets for mixed choir, called "Cantica Sacra ad melodiam madrigalium elaborata"; this appears to mean "using madrigal themes". There were more five-voice motets in 1619. Other works were afterwards published. About 1625 Dering returned to London as court musician under Charles I. Indeed it is probable that Henrietta Maria brought him over. He died 1630. —— A peculiarity of the 1617 and 1618 parts is that (i) some motets stand with "soprano" clef (C on 1st line] for top voice, when the bottom voice has "baritone" clef (F on 3rd line); and (ii) other motets stand with "treble" clef (G on 2nd line) for top voice, when the bottom voice has "bass" clef (F on 4th line). But in the atter case it is found necessary to lower the pitch by a minor or major third in order to make the parts singable. From the change of clef, coupled with this experience about the pitch, it is clear that case "ii" was meant to provide for viols playing with the voices instead of the organ. Viol-players were not familiar with the "soprano" and "baritone" clefs; and the viol or chamber pitch was a long way below the organ or church pitch (cf. Z. I, 20, Nov. 1899). —— In the Chapter House, Westminster Abbey, is a complete set of the 1617 and 1618 printed parts. They have never hitherto been scored or reprinted, nor has the music hitherto been sung in this country. Sir Frederick Bridge is now issuing the motets singly, with English words for use as anthems, practically edited at suitable

pitches, etc. Dering was the contemporary of Orlando Gibbons (for whom see full article at VIII, 413, July 1907), and slightly outlived him; the music might be described as a romanticized Gibbons.

Verschiedene Musikalien.

Auch von Ph. E. Bach liegt eine Triosonate im Neudruck vor, die in *B*dur, die am Eisenacher Bachfest zuerst wieder aufgeführt und dort wegen ihres überaus schönen Mittelsatzes allgemeinere Beachtung gefunden hat. Georg Schumann, der dieses Werk damals einführte, hat es nun auch (bei F. E. C. Leuckart, Leipzig, ℳ 3,—) herausgegeben. Im Thema des Mittelsatzes stößt man auf die Wendung:

die Mozart sehr geliebt und in verschiedenen seiner bedeutendsten Werken verwendet, aber viel schöner als Bach weitergeführt hat. Daß sie aber auf Bach zurückgeht, unterliegt wohl keinem Zweifel. In der Bearbeitung Schumann's, die wohl sehr schnell hingeschrieben wurde, stößt man auf Dinge, die sich nur Komponisten von Bedeutung leisten dürfen; unterliefen sie einem »Gelehrten«, dann schallte ihm ein: Kreuziget ihn aus den Reihen der Musiker entgegen. — Einen sehr gut gemeinten »Wegweiser zu Joh. Seb. Bach« enthaltend »Eine Sammlung von Klavierwerken aus dem 18. Jahrhndert mit Bezeichnungen und Erklärungen nach dem Stande moderner Musikforschung« ließ Arthur Blass erscheinen (Berlin, C. F. Vieweg, ℳ 3,—), gut gemeint deshalb, weil der Herausgeber die Vorstufe zu Bach in Werken von F. Couperin, D. Scarlatti und Händel sieht, von denen doch jeder einen besonderen Vortragsstil erfordert; dem Herausgeber ist es aber doch in erster Linie um diesen, nicht nur um die Erlangung polyphoner Technik zu tun. Noch aus einem anderen Grunde wird indessen die Sammlung hier angezeigt: Blass ergänzt den Klavierpart an einer Menge Stellen, dabei ein Prinzip verfolgend, dem weder moderne Musiker noch Historiker überall ihren Segen erteilen werden. Er wendet so oft Oktaven an, daß man fast von Manier reden muß, — hier muß man sehr vorsichtig sein, schon deshalb, weil dadurch die Bindung sehr oft verloren geht —, er wählt auch andere Oktavlagen wie sie der Komponist vorschrieb — einige Male mit guter Wirkung — und geht sogar so weit, in einer zweistimmigen Invention Bach's eine dritte Stimme (unterlegte Terzen) hinzuzuschreiben oder (bei Händel) eine Tonleiterfigur als Akkordfigur zu bringen. Viel zu wenig wird indessen auf harmonische Füllung gesehen, und man kommt zu dem Urteil, daß mit den Freiheiten der früheren Spielpraxis öfters Mißbrauch getrieben wird. Welch schlechtes Klangempfinden wird auch Händel (S. 34) zugetraut, wenn Terzenparallelen der linken Hand in die untere Oktave versetzt werden, wo solche miserabel klingen. Anderes ist wieder sehr hübsch gedacht; Blass will seine Schüler seelisch anregen, und ich wäre der letzte, der Überschriften wie: Kühnheit, Schwermut, Frohsinn für einige Suitensätze verübeln wollte. Einmal erhält eine (Schluß-)Gigue nach einer schweren Sarabande sogar die Bezeichnung: Gleichsam der »Epilog des Narren«, was gar nicht übel paßt, (Händel, 4. Suite der zweiten Sammlung). Mit dem frischweg eingeführten *cis* statt *c* im ersten Menuett (14. Takt) von *Corrente e due Menutti* der dritten Sammlung dürfte Blass gegenüber dem Text der Gesamtausgabe im Rechte sein. Die Sammlung regt unbedingt an, nur darf man der Führung des Herausgebers und Bearbeiters nicht unbedingt vertrauen. Da steht, um ein Beispiel von Bearbeitung nach historischen und modernen Prinzipien zu geben, die in den Meisterwerken deutscher Tonkunst von Bruno Hinze-Reinhold herausgegebene »Arie mit Variationen« von A. Poglietti (Breitkopf & Härtel, ℳ 2,—) wegen feineren künstlerischen Geschmackes des Bearbeiters bedeutend höher. — Da wir gerade bei Klavierwerken sind, sei auch auf die »Auswahl« von Klavierstücken eines zwar zeitlich noch neueren Meisters aufmerksam gemacht, der aber trotzdem schon zu den Halbvergessenen gehört, Th. Kirchner's, den Anna Morsch mit drei Folgen zu zwei Heften (Fr. Hofmeister, Leipzig, Heft von 0,60 bis ℳ 1,—) wiederzubeleben sucht. Die Sammlung möchte ich schon wegen des Vorwortes der Herausgeberin nicht übergehen. Es heißt da:

»Dem Suchen und Sehnen (unsrer Zeit) *schien* die vertiefte musikgeschichtliche Forschung der letzten Dezennien Erfüllung zu bringen durch Wiederbelebung einer Reihe von Schöpfungen aus einer Zeit vor unserer klassischen Meisterperiode. aber — verhehlen wir es uns nicht, so originell und fesselnd auch das meiste ist, was aus einer frühen Epoche zu uns herübertönt — das häusliche Musikbedürfnis findet sein Genügen nicht dabei! ... Wir fordern heut von der Kunst das Persönliche, sie soll zu uns sprechen, unser Seelenleben ergreifen, nicht *bloß* durch

meisterhaft formalen Aufbau unseren *Verstand* anregen«. (Das übrige bringt dann einen ehrlich begeisterten Hymnus auf Kirchner.)

Na na, verehrtes Fräulein, so schnell schießt man doch sonst in Preußen nicht. Welche Stellung die ältere Musik heute in Deutschland einnimmt, sei nicht dargestellt, aber einzig hieraus möge man entnehmen, daß das mit der »Verstandes«-musik nicht so recht stimmen will: Unsere Verleger, von denen sich heute fast jeder bemüht, auch etwas »Älteres« in den Verlag zu bekommen, würden mit einer Musik, die bloß durch musterhaft formalen Aufbau den Verstand des Publikums anregte, ganz miserable Geschäfte machen. Warum soll es nicht auch an guter — es gibt auch schlechte und mittelmäßige — ältere Musik, herzlichen Gefallen finden können, warum sollen diese alten Herren nicht ebensogut Persönlichkeiten sein wie ein Theodor Kirchner, der ja trotz seiner Abhängigkeit von Schumann immer ein liebenswürdiger Kleinmeister bleiben wird, selbst wenn man sich noch weniger um ihn kümmern sollte wie heutzutage. Die Historiker sind doch eigentlich »bessere Menschen«, sie würden es nicht über ihr Herz bringen, das Verdienst von Männern wie Kirchner im Interesse älterer Meister zu schmälern. Sie begrüßen es sogar aufrichtig, wenn Sammlungen des Besten, was Männer wie Kirchner geschrieben haben, veranstaltet werden. Es will mir allerdings scheinen, als wäre dem Lebenswerk K.'s im ganzen noch Wertvolleres abzugewinnen gewesen als es diese Sammlung zeigt. Auf einen Klavierauszug des Bach'schen *Magnificat* nach der Straubeschen Bearbeitung — von H. Roth, C. F. Peters — kann deshalb aufmerksam gemacht werden, weil es sich um eine Arbeit auf diesem handwerksmäßig betriebenen Gebiete handelt, die auf künstlerisch immerhin Anspruch machen darf. Indessen hätte nicht jegliche Phrasierung im Klavierpart beiseite gesetzt werden dürfen. — Die Ausgabe »*Harpsichord and Organ Music*« von Ales. Scarlatti, besorgt von J. S. Shedlock (London, Bach & Co., 5 sh. pro Heft) liegt nun in zwölf Heften vollständig vor. Eine musikalische Überraschung haben die Werke nicht geboten, so wenig sich in manchen überaus feurigen Figurenstücken der bedeutende Komponist verleugnet. Für die Praxis genügen einige Stücke, die musikalische Forschung wird mit dem Gesamtwerk sicherlich zu rechnen haben. Die Ausgabe verdient besonderes Lob; unter all' den praktischen Ausgaben älterer Musik der letzten Jahre ist diese eine der wenigen, bei der die dynamischen Zusätze des Herausgebers als solche kenntlich gemacht sind, so daß die Ausgabe auch für die Forschung vollen Wert besitzt. Hoffentlich kommen wir bald allgemein so weit.

Zum Schluß sei gerade auch deshalb noch auf die Ausgabe von Bach's Brandenburgischem Konzert (Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft) von Max Seiffert hingewiesen, das auch ein vierhändiges Arrangement durch Max Schneider erhalten hat, von dem es mich interessieren würde, ob es mit Genuß gespielt wird. Auf dem Chemnitzer Bachfest (1908) wurde des Langen und Breiten über die Notwendigkeit gesprochen, in Zukunft doch sämtliche Zusätze der Herausgeber für jedermann als solche kenntlich zu machen. Das ist auch hier noch nicht geschehen, woraus entnommen werden kann, daß man an maßgebender Stelle die Notwendigkeit nicht einsieht. Da ich in Chemnitz Wortführer dieser Forderung war, muß ich mich verpflichtet fühlen, sie an einer solchen Ausgabe zu beweisen, was im Laufe der nächsten Monate geschehen soll.

Auf einige Vokalwerke sei noch nachträglich aufmerksam gemacht. Von Ales. Scarlatti ist die *Missa ad usum Capellae pontificiae* (zu 4 St.) von J. Bas und F. Nekes herausgegeben worden (Düsseldorf, L. Schwann, ℳ 3,—), ein Werk im strengsten Stil der klassischen Vokalperiode. Eine reizende Publikation liegt in »*Vingt Noëls anciens*« vor, die Ernest Closson aufs feinste und einfachste harmonisiert hat (Brüssel, X. Havermanns), liebe kleine Stücke, bei denen man kaum weiß, soll man dem Text oder der Musik den Vorzug geben. Es ist eigen, wie die Weihnachtspoesien der verschiedensten Völker sich im Charakter einander ähneln, gerade auch was Treuherzigkeit betrifft. Diese Lieder verdienen ins Deutsche übersetzt zu werden, obgleich wir an solcher Literatur sicher nicht arm sind. Wer ist da der Dichter, der den richtigen Ton zu treffen weiß. Mindestens ein Paul Heyse müßte es sein. A. H.

Buchhändler-Kataloge.

Bertling, R. Dresden A, Viktoriastr. 6. Lagerkatalog Nr. 69. Musiklehre und Musikinstrumente. Theorie und Ästhetik der Musik. Musikpädagogik. Notenschrift und Notendruck. Primitive Musik. Akustik. Tonempfindungen. Musikalische Temperatur. Musikinstrumente und ihre Meister. Geschichte. Bau. Pflege. Erhaltung. Unterricht. Gesangskunst. Physiologie der Sprache. Tanzkunst und Ballett. (1230 Nr.)

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 101. Oktober 1910. An dieser Stelle kommen besonders die Anzeigen in Betracht: *Piae Cantiones* vom Jahr 1582, H. L. Hassler's Werke, Madrigale (1596) in den bayrischen Denkmälern, hrsg v. R. Schwartz. Über die Gluck-Gesellschaft siehe die Notizen.

Ellis's Catalogue of rare and interesting books of and relating to music. Nr. XII. London W., New Rondstreet 29.

L. Liepmannssohn, Berlin SW. 11. Bernburgerstr. 14. Katalog 176. Musikalische Instrumente, Bau, Geschichte, Lehre (1484 Nr.).

Reeves' Catalogue of Music and musical literature. Part 26. London W. C. 85 Charing Cross Road.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Neue Mitglieder.

A. Apostol. Musikalien- und Instrumentenhandlung, Helsingfors, Mikonkatu 4.
Carisch & Jänichen, Musikverlag, Mailand, Via Verdi 9.
William C. Carl, New York City, 34 West 12th Street.
Carnegie Library of Pittsburgh, Pittsburgh, Pa.
Angelo Eisner von Eisenhof, Gutsbesitzer, Wien III, Strohgasse 16.
Karl Ekmann, Direktor des Musikinstituts, Helsingfors, Elisabetsgatan 7.
Gösta Enckell, Zahnarzt, Helsingfors, Skilnaden 4.
Rich. Engländer, stud. phil., Berlin, Kupfergraben 4II.
Prof. **Paul Grümmer,** Wien IV, Brahmsplatz 1.
Direktor **Emil Hertzka,** Wien XIX, Gymnasiumstr. 79.
Paula af Heurlin, Gesanglehrerin, Helsingfors, Aleksanterinkatu 42IV.
Mag. phil. **Heikki Klemetti,** Chordirigent, Helsingfors, Unioninkatu 6.
Library Association, Portland, Oregon.
M. le Comte Gaston Chandon de Briailles, Paris, 81 avenue Marceau.
Dr. **Roderich von Mojsisovics,** Komponist und Musikschriftsteller, Leipzig-Schleußig, Könneritzstr. 34 II.
Direktor **Schwalge,** Leiter des Gregoriushauses, Aachen.
Frederick Smith, Bowdon (Cheshire), Dunham Lawn.
Dr. **Paul Speiser jr.,** Advokat und Notar, Basel, Freiestraße 31.
A. Succo, Musikverleger, Helsingfors, Elisabetstraße 19III.
Dr. **Georg Walter,** Gymnasiallehrer, Zürich, Waffenplatzstr. 41.
Dr. **Hans Waniczek,** Wien II, Praterstr. 14.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

C. F. Hennerberg, Hoforganist, Stockholm, jetzt: Grevgatan 17.
Paul-Marie Masson, Chargé de conférences de musicologie à l'Institut Français de Florence (Université de Grenoble), jetzt: 2 Piazza Manin.
Dr. **Albert Nef,** Kapellmeister, Neustrelitz, jetzt: Rostock i. M., Bleicherstr. 4.
Dr. phil. **Rudolf Steglich,** Dresden, jetzt: Leipzig, Seb. Bachstr. 201.
Martial Tenéo, Attaché à la Bibliothèque de l'Opera, Paris, jetzt: 18, rue Nelaton.
Dr. phil. **Bernh. Ulrich,** Hasselfelde, jetzt: Danzig, Schichaugasse 17a.
Dr. **Hermann Wetzel,** Potsdam, jetzt: Berlin W., Lutherstr. 29.

Ausgegeben Anfang November 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

(systhematisch-alphabetisch geordnet)

Zusammengestellt von Max Schneider u. Gustav Beckmann.

Verzeichnis der Abkürzungen.

A	»Arena. Illustr. Monatshefte f. modernes Leben. Berlin.
AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin W 50. Regensburgerstr. 28.
BB	Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BfHK	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
BW	Bühne und Welt, Leipzig, G. Wigand.
C	Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.
Cæ	Cæcilia, Maandblad voor Muziek, Amsterdam. van Holkema u. Warendorf.
CEK	Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
ChM	Church Music. American Ecclesiastical Review. The Dolphin Press. Philadelphia: 1305 Arch Street, Penna., U. S. A.
CMu	Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
CO	Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
CM	La Cronaca Musicale, Pesaro. Annesio Nobili.
DMDZ	Deutsche Musikdirektoren-Zeitung, Leipzig, Rud. Gleißenberg.
DMMZ	Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
DTZ	Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Berlin W. 57, Bülow-Str. 81.
Et	Etude, Philadelphia, Theo Presser.
FM	Finsk Musikrevy, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet.
FMZ	Frankfurter Musik- und Theater-Zeitung, Frankfurt, Hansahaus.
GBl	Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo	Gregorius-Bote, ibid.
GM	Le Guide Musical, Bruxelles, 3, rue du Persil.
GpB	Gesangspädagogische Blätter, Berlin, M. Wolff.
GR	Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
H	Das Harmonium. Zeitschrift für Hausmusik. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
HKT	Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuerwall 35.
K	Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL	Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KM	Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung.
KW	Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L	Lyra, Wien. Anton August Naaff.
LZ	Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.
M	Ménéstrel, Paris, Heugel & Cie.
MA	Il Mondo Artistico. Giornale di musica dei theatri e delle belle arti. Milano, Via Pietro Verri, 14.
MAnt	The Musical Antiquary. Henry Frowde, Oxford, University Press, London.
MC	Musical Courier, New York, St. James Building, Broadway and 26th Street.
Me	»Der Merker« österreich. Zeitschrift für Musik u. Theater. Wien, Österr. Verlag.
MH	Musical Herald, London, Curwen.
MJ	Monthly J. of Incorp. Soc. Mus., London.
Mk	Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MM	Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG	Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMR	Monthly Musical Record, London, Augener&Co.
MN	Musical News, London, 3 Wine Office Court.
MNo	Musikalische Novitäten, Warschau Warecka 15.
MO	Musical Opinion and Music Trades Review, London, 35 Sh e Lane.
MS	Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
MSal	Der Musiksalon. Internationale Zeitschrift für Musik und Gesellschaft. Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 105.
Msc	Música Revista Bimensuel Ilustrada, Buenos Aires, San Martin 172.
MSfG	Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht.
MSH	»Musica Sacro-Hispana«. Lazcano y Mar, Plaza Nueva 7, y Libertad, 2. Bilbao.
MSt	Musical Standard, London, Reeves.
MSS	Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R., G. D. Baedecker.
MT	Musical Times, London, Novello & Co.
Mus	The Musician, Boston, Oliver Ditson Company.
MWB	Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, Oswald Mutze.
NM	Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMMZ	Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, Lehne & Co.
NMR	The New Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East 17th. Street.
NMZ	Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
O	Die Orgel. Zentralblatt für Kirchenmusiker und Freunde kirchlicher Tonkunst. Leipzig, Carl Klinner, Inselstr. 11.
OCh	Org. and Choirmaster, London, Vincent.
OMZ	Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, Wien VII/3. Bernardgasse Nr. 35.
Pm	»Przegląd muzyczny«, Warschau, Wspólna Gasse 49.
Pnl	»Przewodnik naukory i lieterackı« Lemberg, Czarnieckiego 10.
Ppl	Przegląd polski, Krakau, Ringplatz.
Ppw	Przegląd powszechny, Krakau, Kopernikus-Gasse 26.
RCG	Revue du Chant gregorien, Grenoble, Rue d'Alembert.
RG	Rassegna Gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro. Roma, Piazza Grazioli (Pal. Doria).
RM	La Revue musicale, Paris, 16, Quai de Passy.
RMC	Revista Musical Catalana, Barcelona, Carrer Alt de Sant Pere, 13, Orfeó Català.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Königl. Bibliothek.

RMG	Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI	Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ	Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Stolkgasse 27.
RoM	România Musicală, Bukaresti, Str. Olteni 46.
S	Signale f. d musik. Welt, Berlin W., Potsdamerstr. 10/11.
Sf	Sfinks, Warschau, Hortensja-Gasse 4.
Si	Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
Spk	Spiewkościenly. Plozk, Russ. Polen. Gouvern. Plozk.
SC	Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
SH	Deutsche Sängerbundeszeitung, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SIM	Bulletin Français de la Société Internation. de Musique (Ancien Mercure Musical) 22 rue Saint-Augustin, Paris.
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
SMH	Süddeutsche Monatshefte, München.
SMT	Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
SMZ	Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co
St	Strad, London, 3 Green Terrace.
Sti	Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 48, Trowitzsch und Sohn, Wilhelmstraße 29.
T.	Der Türmer. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.
TSG	Tribune deSt. Gervais, Chevalier-Maresq & Co. Paris, 269, rue Saint-Jacques.
VM	La Vie Musicale. Lausanne, Rue de Bourg, 35.
WvM	Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munst r & Zoon.
Z	Zenclap, Budapest, VIII Praterstraße 44.
ZfI	Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, de Witt.
Z	Zenevilág, Budapest, L. Hackl.
ZIMG	Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.

Abbey, C. H., s. Orgel.
Adaïewsky, E., s. Mozart, Ney.
Adam de la Hale. French romantic stories in music history: Ad. de la Hale, Mus XV, 9.
Aeckerle-Klan, Emsy s. Gesang, Rutz.
Ästhetik. Conze, Künstlerische Anschauung, Lose Blätter AMZ 37, 36f. — Cumberland, Individualities of Keys Mo 33, 395. — Heuß, Zum Thema, Musik und Szene usw., Schluß Mk 10, 2. — I. C., Esthétique musicale RM 10; 17/18. — Morton, Francis, When does a Solo become obsololete? Mus XV, 8. — Rutz, Der Gemütsausdruck in der Musik NMZ 32, 1. — Schmidt, Aus der Werkstatt des Künstlers AMZ 37, 38ff. Schönberg, Aphorismen Mk 9, 21. —
Akustik [s. a. Hören]. Hacket, Resonance chambers Mus XV, 8. — Thomas, Der Kuckucksruf bei Athan. Kircher u. die Höhe der Stimmung um 1650 BfHK 14, 11.
d'Albert, Eugen. »Tiefland« (Poyser) MSt 34, 876.
Allihn, M., s. Orgel.
Altmann, W., s. Kahn, Kammermusik.
Andro, L., s. Schmedes, Slezak.
Anton König von Sachsen als Komponist (Schmid) BfHK 14, 11.
Arnheim, Amalie, s. H. Praetorius.
Aubry, Pierre (E. C.) GM 56 37/38, (I. C.) RM 10, 19.
Autorenrechte s. Juristisches.
Bach, Joh. Seb. Detweiler, Some thoughts on Bach Mus XV, 8. — Bahmann, J. S. Bach u. Joh. M. Gesner Mk 9, 23. — Hartmann, A propos de la «Chaconne« de Bach MM 22, 14. — Hawley, The Bach inventions Mus 15, 8. — Widor u. Schweitzer, Über die Wiedergabe der Präludien u. Fugen für Orgel v. J. S. Bach O 10, 9f. — Widor u. Schweitzer, Wie sind J. S. Bach's Präludien und Fugen auf unsern modernen Orgeln zu registrieren? Mk 10, 2.
Bade, O., s. Musikvereinigungen.
Bahmann, Reinh., s. Bach.
Becker, E., s. Musikfeste.
Beecham, Mr. Thom. (— —) MT 51, 812.
Beethoven, van, Ludw. A. K., Ein Besuch Wieck's bei Beethoven AMZ 32, 1. — Ernest, Michelangelo u. Beethoven AMZ 37, 38. — Hadden, Beethoven and George Thomson NMR 9, 106. — Beethoven, Lettres inédites (Knosp) GM 56, 37/38. — Schüz, Zum Verständnis u. richtigen Vortrag von Beethoven's fmoll-Sonate op. 2 NMZ 31, 22. — Speidel, Beethoven in Heiligenstadt Me 1, 22. — Louis Spohr über Beethoven H 8, 9. — Wetzel, Beethoven's Sonate op. 90. Eine rhythmische Analyse KL 33, 18ff.
Bekker, Paul s. Oper.
Bennet, Will. Sternd. (Niecks) MMR 40, 477.
Batka, Rich., s. Juristisches, Musikfeste.
Baumeister, C. B., s. Cherubini.
Benedict, F., s. Debussy.
Berdes, A., s. Silcher.
Berlioz, Hector, Lindau, Berlioz über Gounod's »Arzt wider Willen«.
Berneker, Const., Werke (Schünemann) AMZ 37, 42.
Bismarck, v., Otto. Conrad, R. Wagner u. Bismarck BB 33, 7/9.
Blaschke, J., s. Luise v. Preußen.
Bleyle, Karl (Guttmann) RMZ 11, 40.
Böhm, Fritz, s. Oper.
Böhme-Köhler, Auguste, s. Gesang.
Bolte, Th., s. Leschetizky.
Bohn, Peter s. Kirchenmusik.
Botstiber, Hugo, s. Oper.
Boulée, Ch., s. Widhalm.
Bourgault-Ducoudray (Lassus) RM 10 15/16.
Boutarel, A., s. Orchester.
Brahms, Joh. Leinburg, Math. v., Wagnerianer u. Brahmsianer, T 13, 1.
Brandes, F., s. Mahler.
Breithaupt, Rud. M., Irrungen und Wirrungen (Rothhardt) KL 33, 18ff.

Bronsart, von, Ingeborg. (Morsch) GpB 4, 9.
Brower, Harriette, s. Klavierspiel.
Bruckner, Anton. Kerschlagl, Heitere Erinnerungen aus B.'s Lehrstunden NMZ 32, 1.
Bull, Ole. Osgood, Something about O. B. Mus XV, 8.
Butler, Lester, s. Kirchenmusik, Musikunterricht.
Capellen, Georg, s. Musikinstrumente, Stil.
Carillon, s. Glockenspiel.
Carraud, Gaston, s. Musikunterricht.
Catterall, Arth., Violinist. (— —) MSt 34, 876.
Caylus, de, Cte Anne-Claude-Philippe, s. Musik.
Cesi, Nap., s. Scarlatti.
Chamberlain, H. S., s. Wagner.
Cherubini, Luigi. — Baumeister, Cherubini's 150. Geburtstag GBl 35, 9/10. — Münnich, Cherubini DTZ 8, 218. — Schemann, Zum 150. Geburtstage Cherubini's RMZ 11, 36/37.
Chop, M., s. Kaun.
Chopin, Frédéric. Dombrowski, Chopin as judged bey Schumann and Liszt Mus XV, 8. — Landowska, Une nouvelle biographie de Chopin par H. Opinski MM 22, 14. — Scharlitt, Briefe von und an Chopin Mk 9, 21f.
Chorgesang[Chordirigent Chormusik usw.] Conze, Neue Wege der Chormusik Sti 4, 11. — Gebauer-Liebenthal, Wie wahrt der Chordirigent seine Autorität? MS 43, 8/9.
Cohen, Carl, s. Haberl, Kirchenmusik.
Coleridge-Taylor, S., Lowe, the songs of S. C.-T. MSt 34, 874.
Colley, A. P., s. Musikunterricht.
Conrad, Mich. Ge., s. Wagner.
Conze, Joh., s. Ästhetik, Chorgesang, Haberl.
Cumberland, Gerald, s. Ästhetik.
Curzon, H. de, s. Meyerbeer. Oper.
Czerkas, N., s. Klavierspiel.
Daffner, H., s. Fux.
Dannreuther, Edw., s. Ornamentik.
David, Ferdin., (Eylau) DTZ 8, 215.
Debussy, Claude. Benedict, Debussy's harmonies and how to study them Mus XV. 9. — Laloy, Cl. Debussy et le Debussysme SIM 6, 8/9. — Lowe, The songs of Debussy MO 33, 395.
Detweiler, H., s. Bach.
Ditters, C. v. Dittersdorf Mémoires (Magnette) GM 56, 37ff.
Dold, Joh., s. Kirchenmusik.
Dombrowski, D. de, s. Chopin.
Draber, H. W., s. Mahler, Saint-Saëns.
Draeseke, Felix. Frankenstein, Felix Draeseke. Zum 75. Geburtstag MWB 41, 27. — Gürtler, Fel. Draeseke KW 24, 1. — Keller, Zu Felix Draeseke's 75. Geburtstag DMMZ 32, 40. — Reuß, Felix Draeseke. Zu seinem 75. Geburtstage AMZ 37, 41. — Spanuth, Felix Draeseke S 68, 40.
Drexler, Frd., s. Orgel.
Drinkvelder, Otto, s. Kirchenmusik.
Droste, C., s. Gorter, Tréville.
Dubitzky, Franz, s. Gesang.
Dummer, W., s. Silcher.
Dwelshauvers s. Klavierspiel.
Ebert, Alfr., s. Mozart.
Eddy, Clarence. An American concert organist (—) Mus XV, 8.
Edwards, Ray, s. Akustik, Musikinstrumente, Musikunterricht.
Ehlers, Caul, s. Mahler, Musik.
Elgar, Edw. Will. Newmann, Elgar's Violin Concerto MT 51, 812.
Ernest, Gustav, s. Beethoven.
Eylau, W., s. David.
Fedeli, Vito, s. Pergolesi.
Feith, sen., s. Orgel.
Finn, John, s. Sturges.
Fitzgibbon, M., s. Kammermusik.
Flatau, Theod., s. Gesang.
Förster, Jos., s. Mahler.
Fondi, s. Mahler, Musik.
Franke, F. W., s. Juristisches.
Frankenstein, L., s. Draeseke.
Franz, Rob. u. seine Beziehungen zu Wien (Prochazka) Me 1, 22.
Französische Musik, s. Musik.
French, Jos., s. Adam de la Hale.
Friedrich d. Große. Hoyse, Music at the court of Frederich the Great. Mus XV, 8.
Fröhlich, Ernst. Ein Gedenkblatt (G. L.) SMZ 50, 25.
Fröschels, Emil, s. Gesang.
Frogatt, Arth. T., s. Musikinstrumente.
Funtek, Leo, s. Musik.
Fux, Joh. Jos. Daffner, Eine Festoper v. J. J. F. (Costanza e Fortessa), Dresdener Nachrichten 28. 8. 1910 abends.
Gallwitz, S. d., s. Stil.
Gebauer-Liebenthal, A., s. Chorgesang.
Gehör s. Hören.
Gesang [s. a. Akustik, Lied, Musikunterricht]. — Aeckerle-Klau, Worin besteht der Hauptwert des Rutz'schen Tonsystems für den Kunstsingenden? Sti 5, 1. — Böhme-Köhler, Das Falsett u. seine Ursachen GpB 4, 9. — Dubitzky, Unsere Tonmeister als Sänger Sti 4, 11. — Edwards, The tone beautiful Mus XV 8. — Flatau, Die Heilung der Singstimme durch elektro-mechanische Tonbehandlung Sti 5, 1. — Fröschels, Zur Erkennung u. Behandlung der verschiedenen Formen des geschlossenen Näselns Sti 4, 12. — Greene, Percentages Mus XV, 8. — Hackett, Clear enunciation Mus XV, 9. — Hähn, Die

italienische Gesangsmethode AMZ 37, 36. — Holtfreter, Die Kallisthenie u. ihre Bedeutung für Körper und Geist GpB 4, 9/10. — Howard, Eine ländliche Kunstgesangschule BfHK XV, 1. — Kahrig, Die Phonetik in ihrem Verhältnis zur Stimmbildung Sti 4, 11. — Law, The oldest method of singing Mus XV, 8. — Lewinsky, Vom Singen. Aus der Schule geplaudert NMZ 31, 22. — Manas, Über Stimmdefekte Sti 4, 12. — Schwabe, Die musikal. Ausbildung des Bühnensängers AMZ 37, 37. — Stock, Tone talks Mus XV, 8. — Vogel, Über die Stimmprüfung (Vortrag) Sti 5, 1. — Wagemann, Die italienische Sprache, ein Stimmbildungsmittel für Deutsche? Mk 9, 23. — Weiß, Die Tenornot MWB 41, 24.

Gesangvereine s. Musikvereinigungen.

Gilbert. Grau, Rob. The story of »Pinafore« (von Sullivan u. Gilbert) in the United States, Mus XV, 9.

Gilberthorpe, Henry, s. Hören.

Giovanni, U. di, s. Pellegrini.

Glockenspiel. Storer, As to the structure and use of the Carillon in modern organs, Mus XV, 9.

Gloeckner, W., s. Musikfeste.

Goddard, Jos., s. Oper.

Göhler, G., s. Mahler.

Gorter, Alb. (Droste), RMZ 11, 41.

Gounod, Charles. Lindau, Berlioz über Gounod's »Arzt wider Willen«, Berliner Tageblatt, 2. Sept. 1910, abends. — Pougin, Gounod écrivain, RMI 17, 3. — Prod'homme, Une famille d'artistes: les Gounod's, RM 10, 17ff.

Grau, Rob, s. Gilbert s. Sullivan.

Green, L., s. Orgel.

Greene, H. W., s. Gesang, Musikunterricht.

Grew, S., s. Parry.

Grunsky, Karl, s. Klavierspiel.

Gürtler, Frz., s. Draeseke.

Haberl, Franz Xaver. Cohen, Ein Gedenkblatt für den † Dr. Haberl, GBl 35, 9/10. — Conze, F. X. Haberl, AMZ 37, 38. — Haberl, Fr. X., s. Kirchenmusik.

Hacket, Karleton, s. Akustik, Gesang.

Hadden, C., s. Beethoven, Händel, Jennens.

Hähn, Rich., s. Gesang.

Haendel, Georg Friedr. Hadden, Ch. Jennens and »The Messiah«, MO 33, 395. — Rolland, G. F. Haendel, RM 10, 15/16.

Handke, Rob., s. Musikunterricht.

Harden, J. Cuthbert, s. Orgel.

Hargrave, Mary, s. Musik.

Harmonielehre s. Musikunterricht.

Harmonium. A. G., Der gesundheitliche Wert des Harmoniumspieles, H 1910, 8. — Lindholm's Resonanzharmonium, H 1910, 7.

Hartmann, A., s. Bach.

Hasse, Karl, s. Pfannstiehl.

Hassenstein, Paul, s. Musikunterricht.

Hausing, Siegfr., s. Hören.

Hawley, O. H., s. Bach.

Haydn-Studien (Unger), MWB 41, 28.

Hepworth, Wilh., s. Musikinstrumente.

Heuß, Alfr., s. R. Wagner.

von der Heydt s. Kirchenmusik.

Hirschfeld, G., s. Schumann.

Hören. Gilberthorpe, The practical value of ear training, MO 33, 395. — Hausing, Gibt es ein unbewußtes Hören? ZfI 30, 34; ZfI 31, 2 (Erwiderung). — Riemann, Über bewußtes und unbewußtes Hören? ZfI 30, 35. — Schewitz, Vom unbewußten Hören, ZfI 30, 36. — Storck, Eine veränderte musikal. Hörweise?! 13, 1. — Weigle, Gibt es unbewußtes Hören? ZfI 31, 1.

Holtfreter, Hela, s. Gesang.

Holtzmann, R., s. Mahler.

Honold, Eug., s. Musikinstrumente.

Howard, Walt., s. Gesang.

Hoyse, R. T., s. Frederich the Great.

Hübner, O. R., s. Musik.

Hüttner, Georg. (G.) RMZ 11, 42.

Hughes, Edw., s. Korngold, Leschetizky.

Jacobi, Martin, s. Oper.

Jelinek, W., s. Mahler.

Jennens, Charles. Hadden, Ch. J. and »The Messiah«, Mo 33, 395.

Jobbé-Duval, P., s. Musik.

Jörike, G., s. Kirchenmusik.

Isler, Ernst, s. Mahler, Silcher.

Ismer, Geo, s. Radecke.

Istel, Edg., s. Mahler, Marschner, Schumann, Wagner.

Judson, A., s. Musikinstrumente, Musikunterricht.

Juristisches. Batka, Organisation der Musikpflege, KW 24, 2. — Franke, Die soziale und künstlerische Lage der Tonkünstler und Musiklehrer, DTZ 8, 219. — M. K., Les droits d'auteur en Angleterre, GM 56, 37/38. — Morsch, Zur Altersversicherung der Musiklehrerinnen, KL 33, 17. — Sch(aub), Stadtverordnete u. Musikerfrage, DMZ 41, 38. — Schwiegk, Das Kriegsministerium während und nach der Tagung des Reichstages, DMZ 41, 41. — Schwingle, Reichstag u. Militärmusik, DMZ 41, 34. — Spanuth, Bezahlende Solisten, S 68, 34f. — Stempel, Aus Kurorten. Ein Reisebericht, DMZ 41, 38ff. — Thomas-San-Galli, Kunst, Kritik u. Geschäft, RMZ 11, 41.

Kahn, Rob. (Altmann), MK 9, 24.

Kahrig, Felix, s. Gesang.

Kaiser, Georg, s. Oper, Silcher, Wagner.

Kammermusik. Altmann, Verzeichnis von Sonaten für Violine und Klavier jetzt lebender Komponisten, MK 9, 22. — Fitzgibbon, Some recent chambers music for wind instruments, MO 33, 395.
Kapp, Jul., s. Wagner.
Karpath, Ludw., s. Wagner.
Kaun, Hugo. Chop, H. K., sein Leben, Wirken und Schaffen, NMMZ 17, 25. — Kruse, H. K., MK 9, 24.
Keiper, Hermann. (H. Sch.), VM 4, 1.
Keller, Otto, s. Draeseke, Mozart.
Kerschagl, Joh. N, s. Bruckner.
Kessler, Hans, s. Musikvereinigungen.
Kienzl, Wilh., s. Musik.
Kinter, Maurus, s. Orgel.
Kirchenmusik [Choral, Gregorianischer Gesang, Kirchengesang, Kirchenchor, Liturgie.] Die rhythmischen Gesangregeln des Graduale Romanum, GR 9, 6. — Bohn, Modalität und Ausdruck der gregorianischen Gesänge, GBl 35, 9, 10. — Butler, Difficulties in organizing and conducting choral societies, Mus XV, 9. — Cohen, Kurzgefaßte Regeln für den Vortrag des gregorianischen Chorals, GBo 27, 9/10. — Dold, Die Communio »Tu es Petrus«, GR 9, 7/8. — Drinkvelder, Grundlage einer gedeihlichen Choralpflege, GR 9, 9/10. — von der Heydt, Das deutsch-evangel. Einheitsgesangbuch, MSfG 15, 9/10. — Jörike, Der Landesverband evangelischer Kirchenmusiker Preußens im Lichte der kirchlichen Verfassung u. Verwaltung, O 10, 9. — Krabbel, Bemerkungen über den Vortrag des gregorianischen Chorals, GBo 27, 9/10. — Krause, Ein Hinweis auf die neuere und neueste religiöse Vokalmusik in Großbritannien, BfHK 14, 11. — Moissl, Der Choralkurs in Emaus, GR 9, 9/10. — Plaß, Lieder für den Wechselgesang, MSfG 15, 9. — Schmid, Alter des Introitus in den Requiemsmessen, GBo 27, 9/10. — Springer, D. Hymnus im röm. Officium (Schluß), GR 9, 6. — Vivell, Eine Mitteilung über den bis jetzt noch nicht aufgefundenen Musiktraktat Gregors des Großen, GR 9, 9/10. — Vivell, Entweder Rezitativ oder Melodie, GBl 35, 9/10. — Williams, Church Music in Towns, MO 33, 395. — Witt-Haberl, Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik (Forts.), MS 43, 8/9. — Wustmann, Passion, Kantate u. Gemeindechoral, MSfG 15, 9.
Kircher, Athanasius. Thomas, Der Kuckucksruf bei A. Kircher u. die Höhe der Stimmung um 1650, BfHK 14, 11.
Kitchener, Fred, s. Miniatur, Orgel.
Klanert, Paul, s. Streicher.
Klavier s. Musikinstrumente.
Klavierspiel. —, Kleiner Katechismus für Klavierleute u. solche, die es werden wollen, ZfI 30, 34. — Brower, Poetic Pedaling, Mus XV, 8. — Brower, Effective Chordplaying, Mus XV, 9. — Czerkas, Über d. Bedeutung d. Arbeit d. fingerbeugenden Muskeln beim Klavierspiel, KL 33, 19. — Czerkas, Touch and Tone in Piano-playing, MSt 34, 874. — Dwelshauvers, Technique pianistique moderne, GM 56, 37/38. — Grunsky, Über Wert u. Pflege des Klavierauszuges, nach einem Vortrage, gehalten in Berlin, Hamburg u. Leipz., MK 9, 23. — de Guichard, A plan to improve pianoforte instruction, a sketch of society of musicians of France, Mus XV, 9. — Pfefferkorn, Pianistic hints, Mus XV, 9. — Rehbock, Etwas über das Klavier u. seine Pflege, SMZ 50, 26. — Schütz, Soll der Lehrer vorspielen? KL 33, 17. — Tetzel, Moderne Klaviertechnik, DTZ 8, 217.
Kleffel, Arno, zum 70. Geburtstage (Morsch), KL 33, 17f.
Klindworth, Karl. Vianna da Motta, K. Kl., Zu seinem 80. Geburtstage, AMZ 37, 39. — Sternfeld, K. Kl., DTZ 8, 218.
Knosp, Gast., s. Beethoven, Musikinstrumente.
Kohut, Ad., s. Saphir.
Kongreß s. Musikvereinigungen.
Korngold, Er. Wolfg., a boy composer (Hughes), Mus XV, 9.
Krabbel s. Kirchenmusik.
Krause, Emil, s. Kirchenmusik.
Kruse, G. R., s. Kaun, Nicolai.
Kühn, Osw., s. Strauß.
Kunstgesang s. Gesang.
Kussewitzki, S., der Wolga-Fahrer (Tideböhl), NMZ 31, 22.
Lalo, E., s. Musikunterricht.
Laloy, Louis, s. Debussy.
Law, Fred., s. Musik.
Landowska, Wanda, s. Chopin.
Lassus, L. A. de, s. Bourgault.
Law, Frederic, s. Gesang, Oper.
Lederer, Geo., s. Wagner.
Leichtentritt, Hugo, s. Musik, Praetorius, Szymanowski.
Leinburg, Math. v., s. Brahms, Wagner.
Lemare, Edwin, s. Orgel.
Lenepveu, Charles, (Pougin), M 76, 34.
Leo, Maria, s. Musikunterricht.
Leschetizky, Theod. Bolte, Theod. Leschetizky, DTZ 8, 215. — Hughes, Theod. Leschetizky, a maker of pianists, Mus XV, 9.
Lewinsky, Jos., s. Gesang.
Lied. Plaß, Lieder für d. Wechselgesang, MSfG 15, 9. — Göhler, G. Mahler's Lieder, KW 24, 2. — Lowe, The songs

of S. Coleridge Taylor, MSt 34, 874. — Lowe, The songs of Debussy, MO 33, 395. — s. a. Silcher, Friedr.
Lindau, Paul, s. Berlioz, Gounod.
Liszt, Fr. Kirchenmusik (Segnitz) BfHK XV, 1.
Löbmann, H., s. Nägeli.
Lowe, George, s. Coleridge-Taylor, Debussy, Meredith.
Lüdecke-Mettmann, H., s. Musikunterricht.
Luise v. Preußen. Blaschke, Aus dem Musikleben der Königin Luise v. Preußen NMZ 31, 21.
Lully, Jean Bapt. Prunières, Recherches sur les années de jeunesse de Lully RMZ 17, 3.
Mac Dowell, Edw. Niemann, Edq. Thorn u. Edw. MacDowell KL 33, 19.
Magnette, P., s. Ditters v. Dittersdorf.
Mahler, Gustav. Brandes, Mahler's achte Symphonie KW 24, 1. — Draber, Gust. Mahler's achte Symphonie, Inhaltsangabe S 68, 35. — Ehlers, G. Mahler's 8. Symphonie AMZ 37, 38. — Foerster, Aus Mahler's Werkstatt, Erinnerungen. Me 1, 23. — Göhler, G. Mahler's Lieder KW 24, 2. — Göhler, Über die Stellung zu Mahler's Kunst Mk 9, 23. — Holtzmann, Gust. Mahler und seine 8. Symphonie. Eine krit. Erwiderung AMZ 37, 39. — Jelinek, G. Mahler's Persönlichkeit u. Verhältnis zur Kunst MWB 41, 21f. — Isler, G. Mahler's 8. Sinfonie SMZ 50, 26. — Istel, Production of Gust. Mahler's 8th Symphony under the Composers Direction, at Munich MMR 40, 478. — Niemann, Gust. Mahler, ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen, Frankfurter Ztg. 1910, 249 abends (9. Sept.). — Schittler, G. Mahler's 8. Symphonie MWB 41, 26. — Spanuth, G. Mahler's achte Symphonie S 68, 38. — Specht, Mahler's Weg (Zur Münchener Uraufführung der 8. Symphonie) Me 1, 23. — Thomas-San-Galli, die Mahlersche »Achte« RMZ 11, 38/39. — Wahl, Die Uraufführung der 8. Symphonie von G. Mahler Mk 10, 1.
Mahlert, Friedr., s. Musikunterricht.
Malherbe, Charles, s. Musikfeste.
Manas, Jos., s. Gesang.
Mangeot, A., s. Musikinstrumente.
Manzoni, Aless., la musica e i musicisti (Fondi) RMZ 17, 3.
Marschner, H., beim Pariser Tannhäuser-Skandal (Istel) Mk 10, 1.
Martell, Paul, s. Musikinstrumente.
Mayrhofer, Isid., s. Musikvereinigungen.
Mcall, R. L., s. Orgel.
Mello, Alfr., s. Silcher.
Mensch, Ella, s. Oper.
Meredith, G., Lowe, Thoughts on music in the novels of G. Meredith MMR 40, 478.
Merkel, Gust., (Schmid) BfHK 14, 11.
Methfessel, Joh. Alb. Gottl., zu seinem 125. Geburtstage (Reiche) DMMZ 32, 40/41.
Meyerbeer, Giacomo. De Curzon, Un Problème Meyerbeerien, une lettre inédite de M. de 1837 GM 56, 36.
Militärmusik. Schwingle, Reichstag u. Militärmusik DMZ 41, 34.
Miller, Warren H., s. Musik.
Miniatur. Kitchener, The Miniature in Music MMR 40, 478.
Mittmann, Paul, s. Musik, Rüfer.
Moissl, Frz., s. Kirchenmusik.
Morsch, Anna, s. Bronsart, Juristisches, Kleffel.
Morton, Francis, s. Ästhetik.
Motta, J. V. da, s. Klindworth.
Mozart, Wolfg. Amad. Adaïewsky, A Propos du Festival-Mozart à Salzburg RMZ 17, 3. — Ebert, Eine freie Phantasie Mozart's Mk 10, 2. — Keller, Die Mozartfeier in Salzburg BfHK 15, 12. — Schmidt, Das Mozarthaus, Berliner Tageblatt 1910, 18. Aug. — Specht, Das Salzburger Mozartfest Me 1, 22. — Thomas-San-Galli, Mozartfeier in Salzburg RMZ 11, 34/35.
Müller, Julius, s. Musikautomaten.
Münnich, R., s. Cherubini.
Münzer, G., s. Schumann.
Musik. [Allgemeines, auch Musik einzelner Länder usw., usw.]. de Caylus, Über den Ursprung der Musik, übs. v. Frz. Vallentin, Zeitgeist (Beibl. z. Berlin. Tageblatt) 5. Sept. 1910. — Ehlers, Zum Rassenproblem in der Musik. Eine Erwiderung auf ... Holtzmann .... AMZ 37, 41/42. — Fondi, Aless. Manzoni, la musica e i musicisti RMI 17, 3. — Funtek, Allgemeine Gedanken über das Kürzen MWB 41, 25. — Hargrave, Chinese music MMR 40, 478. — Hübner, wider die Schundmusik! AMZ 37, 36. — Jobbé-Duval, La petite musique française SIM 6, 8/9. — Kienzl, Musikal. Eindrücke in Frankreich, Tagebuch-Plaudereien Me 1, 23f. — Law, The pleasures and the torments of music Mus XV, 8. — Leichtentritt, Musik in Akt-Berlin, Voss. Zeitg. 18. Sept. 1910, Beilage. — Miller, The musical life of the Quartier latin. Mus XV 8. — Wittmann, Musikalisches aus Oberammergau Me 1, 23. — Rr. Zur Musik auf dem Dresdener Rathausturme bei der Rathausweihe AMZ 37, 42. — Schouven, Die Musik als Volkserziehungsmittel GBo 27, 9/10. — van der Stucken, Die Entwicklung der franz. Musik S 68, 37. — Visetti, The effekt of music on

madness MMR 40, 477. — Vuillermoz, En l'an 2012 SIM 6, 8/9.
Musikautomaten. Müller, Selbstspielende Musikwerke A 1910/11, 3.
Musikdrama s. Oper.
Musiker-Rechtsfragen s. Juristisches.
Musikfeste. Batka, Festspielkoller KW 23, 24. — — &, The Gloucester Festival MT 51, 812. — G. T. Von Musikfesten RMZ 11, 43. — Becker, Drittes Kammermusikfest in Darmstadt NMZ 31, 21. — Neißer, Das III. Elsässische Musikfest Me 1, 22. — Gloeckner, Von den Münchener Musikfesten NMZ 32, 1. — Malherbe, Französ. Musikfest in München SIM 6, 8/9. — Neißer, Das französ. Musikfest in München vom 18. bis 20. September DMZ 41, 41. — Schmidt, Das französ. Musikfest in München KW 24, 2. — Schmitz, Vom Münchener Musiksommer AMZ 37, 37. — Spanuth, Das französ. Musikfest in München S. 68, 38/39. — Thomas-San-Galli, D. französ. Musikfest RMZ 11, 40.
Musikinstrumente. Capellen, Die Akkordzither u. die Exotik Mk 9, 22. — Edwards, Themes for violinists Mus XV, 9. — Frogatt, The Viola MT 51, 812. — Hepworth, Eine Eigentümlichkeit mancher Guarneriusgeige ZfI 31, 2. — Honold, Alte Meistergeigen NMZ 32, 1. — Judson, The Duet in violin study Mus XV, 8. — Knosp, Altfranzösische Regimentstrompeten DMMZ 32, 38. — Mangeot, Un dernier mot sur les violoncelles anciens et modernes MM 22, 14. — Martell, Historische Musikinstrumente MWB 41, 25/26.
Musikkritik. Niemann, Aufgaben und Ziele der Musikkritik BfHK 15, 12. — Thomas-San-Galli, Kunst, Kritik und Geschäft RMZ 11, 41.
Musikliteratur. G. T., Von der Einführung neuerer Literatur RMZ 11, 42.
Musikunterricht [Theorie, Schulgesang usw.]. Butler, Adverting to teach another's method, Mus XV, 8. — Carraud, La Musique pure dans l'Ecole française contemporaine SIM 6, 8/9. — Colley, The experiences of a Music Master MO 33, 395. — E. R., Der neue preußische Lehrplan des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend BfHK XV, 1. — Edwards, Learning the scales, Mus XV, 8. — Greene, Concentration as a study, Mus XV, 9. — Handke, Die unterrichtliche Behandlung des musiktechnischen Übungsstoffes in der Volksschule Sti 4, 12. — Hassenstein, Leitstufen und Alterration Sti 5, 1. — Judson, Self-instruction in theory, Mus XV, 8. — Lalo, L'éducation musicale RM 10, 17—18. — Leo, Praktische Reformarbeit auf dem Gebiete des Schulgesangs NMZ 32, 1. — Lüdecke-Mettmann, Was man aus einer Musikprüfung lernen kann SMZ 50, 25. — Mahlert, Die Stufennote CEK 4, 9. — Schäfer, Das System der »organischen Harmonielehre« Rob. Mayrhofers MSS 5, 6. — Schmidt, Die Erziehung zum Musiker Mk 9, 21. — Schönberg, Über Oktaven und Quintenparallelen Mk 10, 2. — Wilson, Teaching the people to know music Mus XV, 8.
Musikvereinigungen, Bade, Der 5. internat. Musikerkongreß in Brüssel, DMZ 41, 35/37. — Keßler, Zum Wesen und Zweck der Sängerbünde, insbesondere des Mosel-, Saar- u. Nahesängerbundes Dts. Sängerwarte, Tier, 5, 12. — Mayrhofer, Erinnerung an die letzte (19.) Generalversammlung des allgemeinen Cäcilienvereins in Passau 1910, GR 9, 6/10. — Teichfischer, Streiflichter auf das 25. Stiftungsfest des akad. Vereins »Organum« am kgl. akad. Institut für Kirchenmusik in Berlin, BfHK 14, 11. — Vogel, D. Verein d. Musiklehrer u. Musiklehrerinnen zu Leipzig, DTZ 8, 216.
Nägeli, H. G., in seiner Bedeutung für die Gesangs-Pädagogik (Löbmann), GpB 4, 9.
Neißer, Arth., s. Musikfeste.
Neith, P. Ildefons, s. Orgel.
Neitzel, O., s. Schumann.
Neumann, Frz. Böhm, »Liebelei«, Oper v. Frz. Neumann, MWB 41, 27. — Schäfer, Uraufführung von Fr. Neumann-Schnitzler's »Liebelei« im Frankfurter Opernhaus, AMZ 37, 39.
Newman, Ernest, s. Elgar.
Ney, Elly. (Adaïewsky), RMI 17, 3.
Nicolai, Otto. Kruse, Zur Hundertjahrfeier O. N.'s, DTZ 8, 215.
Niecks, Fred., s. Bennet, Rameau.
Niemann, Walt., s. MacDowell, Mahler, Musikunterricht, Schumann, Selmer, Thorn.
Nietzsche, Friedrich. Nyman, Nietzsche als Musikphilosoph, Me 1, 22.
Niggli, A., s. Schumann.
Nyman, Alf., s. Nietzsche.
Oehlerking, H., s. Silcher.
Offenbach avant l'opérette (Servières), GM 56, 33ff.
Oper. Bekker, Berliner Operntheater, AMZ 37, 41. — Böhm, Liebelei, Oper v. Frz. Neumann nach Schnitzler, MWB 41, 27. — Botstiber, Volkstümliche Opernvorstellungen für Wien, Me 1, 22. — de Curzon, Les grands succès de »ballets« à l'opéra de Paris, GM 56, 33/34. — Goddard, The rise of Opera

Comique, MSt 34, 873ff. — Jacobi, D. Ursprung der Oper, Vossische Zeitung 35 (28. 8. 1910). — Kaiser, Von der Reform des Puppentheaters, Dresdener Nachrichten, 2. Sept. 1910, abends. — Law, The practical influence of a permanent opera on American musical life, Mus XV, 9. — Mensch, Über Operntexte, S 68, 36. — Pougin, Le Théâtre Cluny, M 76, 38. — Pougin, Le théâtre des Jeunes-Artistes, M 76, 37. — Singer, Programmusik u. Musikdrama, MWB 41, 20. — Timmermans, »Fritjof«, Oper v. H. Zöllner, Uraufführung in Amsterdam, S 68, 41.

Operette. Wolff, Der Operettenmoloch, Mk 9, 23.

Orchester, Boutarel, Notes sur l'orchestre moderne (Forts.), M 76, 39. — Storer, Women as orchestral players as illustrated by the Fadettes, Mus XV, 8. — Wolfgang, Das Dilletantenorchester, Mk 9, 21.

Organisation s. Juristisches.

Orgel [Orgelbau, Orgelmusik, Orgelspiel]. — —, Dr. B. Harwood's new Organ Concerto, MT 51, 812. — Abbey, The Organ and its Music, MO 33, 395. — Allihn, Das internationale Regulativ für Orgelbau, ZfI 30, 34f. — Allihn, Die vielfache freie Kombination, ZfI 31, 1/2. — Drexler, Fernwerke bei Orgeln, ZfI 30, 35. — Feith, sen., Zum Regulativ (f. Orgelbau), ZfI 30, 34. — Green, The organs of Strassburg cathedral. MT 51, 811. — Harden, The question of Organ arrangements, MMR 40, 478. — Kinter, Die neue große Orgel in der Stiftskirche des Benediktinerklosters zu Raigern in Mähren, GR 9, 7/8. — Kitchener, Modern Organs and Organ Music, MT 51, 812. — Lemare, The organ as an artistic instrument, MT 51, 811. — Mcall, The orgue in the service, Mus XV, 8. — Radzinsky, St.Paul's Chapel, New York City — its Organs from 1802 to 1910, NMR 9, 106. — Rupp, Auf dem Wege zur Mechanik, ZfI 30, 35. — Rupp, Die elsässisch-neudeutsche Orgelreform, O 10, 9. — Schlösser, Der Umbau der großen Orgel im Stifte Admont, GR 9, 7. — Schröter, Eine Riesenanthologie der Orgelmusik (Otto Gauß), Mk 9, 22. — Storer, As to the structure and use of the Carillon in modern organs, Mus XV, 9. — Teichfischer, Die neue Orgel der Altstädter Kirche in Bielefeld, BfHk 14, 11. — Veith, Elektrische Orgelteile deutscher Fabrikation, GR 9, 6/10.

Ornamentik. Dannreuther, Musikalische Ornamentik. Autoris. Übersetzung a. d. Englischen von A. W. Sturm [einzelne Kapitel], NMZ, 32, 1.

Osgood, Marion, s. Bull.

Parry's Symphony in E Minor (Grew), MO 33, 395.

Pellegrini, Vinc. Canon., (di Giovanni), CM 14, 7/8.

Pergolesi, Giov. Batt. Fedeli, Un opera di Pergolesi? La Gazetta di Novara, 16./17. Juli 1910.

Pfannstiehl, Bernh., (Hasse), O 10, 9.

Pfefferkorn, Otto, s. Klavierspiel.

Pfeilschmidt, H., s. Wagner.

Pfitzner, Hans, und das Münchener Hoftheater (Tischer), RMZ 11, 38/39.

Plaß, Joh., s. Kirchenmusik, Lied.

Pougin, A., s. Gounod, Lenepveu, Oper.

Poyser, Arth., s. d'Albert.

Praetorius, Hieron. Arnheim, Ausgewählte Werke des H. P., hrsg. v. Leichtentritt (Denkmäler d. T.) Kl 33, 10/11.

Prochazka, Rud., s. Franz.

Prod'homme, J.-G., s. Gounod.

Programmusik. Singer, Programmusik u. Musikdrama, MWB 41, 20.

Prunières, H., s. Lully.

Puttmann, Max, s. Bleyle, Silcher.

Radecke, Rob. (Ismer), DTZ 8, 219.

Radzinsky, C. A., s. Orgel.

Rameau, Jean Phil. Niecks, The orchestration of J. Ph. R., MMR 40, 478.

Reger, Max. — Rich. Strauß (Weigl), MWB 41, 24.

Rehbock, Joh., s. Klavierspiel.

Reiche, Th., s. Methfessel.

Reiter, Joseph. (Storck), T 13, 1.

Reuß, Ed., s. Draeseke.

Richter, Franz Xaver. Riemann, 6 Streichquartette v. F. X. R., BfHK XV, 1,

R(ichte)r, Otto, s. Musik.

Riemann, H., s. Richter.

Riemann, Ludwig, s. Hören.

Rolland, Romain. La »lumière du soleil«, VM 4, 1. — s. a. Haendel.

Rothardt, H., s. Breithaupt.

Rudder, May de, s. Wilde.

Rüfer, Phil. (Mittmann), Mk 9, 24. — Mein Entwickelungsgang, Mk 9, 24.

Rupp, Emil, s. Orgel.

Rutz, Ottmar. Aeckerle-Klau, Worin besteht der Hauptwert des Rutz'schen Tonsystems für den Kunstsingenden? Sti 5, 1.

Rutz, Ottmar, s. Ästhetik, Gesang, Stil, Wagner.

Rhythmus. Trotter, Rythm, MT 51, 812.

Saint-Saëns, Cam. (Draber), S 68, 41.

Saphir, M. G. u. seine Beziehungen zur Musik und zum Gesang (Kohut), RMZ 11, 34/35 f.

Scarlatti, Aless. (Cesi), NM 15, 195.

Schäfer, Osc., s. Musikunterricht.

Schäfer, Theo, s. Neumann.

Scharlitt, B., s. Chopin.
Schaub, Hans. Mäcenas in Deutschland, DMZ 41, 17.
Sch(aub), H. F., s. Juristisches.
Schellenberg, E. L., s. Wetz.
Schemann, Ludw., s. Cherubini.
Schewitz, Karl, s. Hören.
Schittler, Ludw., s. Mahler.
Schlösser, Hugo, s. Orgel.
Schlösser, Paul, s. Wagner.
Schmedes, E. Andro, Unsere Künstler, E. Schmedes. — L. Slezak, zwei Wiener Heldentenöre, NMZ, 32, 1,
Schmid, Andreas, s. Kirchenmusik.
Schmid, Otto, s. Anton, König v. Sachsen, Merkel.
Schmidt, Leop., s. Ästhetik, Mozart, Musikfeste, Musikunterricht.
Schmitz, Eugen, s. Musikfeste, Wagner.
Schönberg, Arnold, s. Ästhetik, Musikunterricht.
Schouven, H., s. Musik.
Schröter, Jos., s. Orgel.
Schuch, Ernst v. (Schumann), KW 24, 1.
Schünemann, G., s. Berneker.
Schütz, L. G., s. Klavierspiel.
Schüz, A., s. Beethoven.
Schulgesang, s. Musikunterricht.
Schumann, Rob. Hirschfeld, R. Sch.'s Kinderszenen, DTZ 8, 214. — Istel, Sch. als Musikschriftsteller. Programmbuch der Schumann-Gedenkfeier, München 1910, bei Emil Gutmann. — Münzer, Rob. Sch., DTZ 8, 214. — Neitzel, Rob. Sch., Programmbuch der Schumann-Gedenkfeier, München 1910, bei Emil Gutmann. — Niemann, Erläuterungen der bei der Rob. Schumann-Gedenkfeier (20.—23. Mai 1910) in München aufgeführten Werke. Programmbuch der Münch. Schumann-Gedenkfeier, Münch. 1910, Emil Guttmann. — Niggli, Rob. Sch. u. Fr. Chopin in ihren gegenseitigen Beziehungen, SMZ 50, 27. — Weingartner, Rob. Sch., pour le 100e Anniversaire de sa naissance MM 22, 14.
Schumann, Wolfg., s. Schuch.
Schwabe, Frd., s. Gesang.
Schweitzer, A., s. Bach.
Schwiegk, Hugo, s. Juristisches.
Schwingle, H., s. Juristisches, Militärmusik.
Segnitz, Eug., s. Liszt, Sgambati.
Selmer, Joh., (Niemann), Leipz. N. Nachrichten 1910, 29. Aug., Beilage 35.
Servières, G., s. Offenbach.
de **Severac,** Déodat. (E. D., Héliogabale), RM 10, 17—18.
Sgambati, Giov. (Segnitz), AMZ 37, 42.
Silcher, Friedrich. Berdes, Phil. Frd. S., Dts. Sängerztg. »Die Tonkunst« 14, 24. — Dummer, Fr. S., der Meister des deutschen Volksliedes, Sti 5, 1. — E. P., Frd. S., MSS 5, 6. — Isler, Frd. S., SMZ 50, 24. — Kaiser, Zu Frd. S.'s 50. Todestag, Lpzg. Volkszeitung 1910, 25. August. — Mello, Ein großer Vergessener (Fr. S.), D. Guckkasten 1910, 16. — Oehlerking, Ph. Fr. S., MWB 41, 21. — Puttmann, Ein Meister des deutschen Liedes (Frdr. S.), BfHK 14, 11. — Wörz, Zur Erinnerung an Frd. S., DTZ 8, 217.
Singer, Edmund. Aus meiner Künstlerlaufbahn, NMZ 32, 1.
Singer, Kurt, s. Programmusik, Oper, Wagner.
Singer, P. Peter, Der Musiker und Instrumentenbauer im Mönchskleid. (— —) GR 9, 9/10.
Slezak, Leo. Andro, L. E. Schmedes — L. Slezak. Zwei Wiener Heldentenöre, NMZ 32, 1.
Soziale Fragen s. Juristisches.
Spanuth, Aug., s. Draeseke, Juristisches, Mahler, Musikfeste.
Specht, R., s. Mahler, Mozart.
Speidel, Ludw., s. Beethoven.
Spohr, Louis, s. Beethoven.
Springer, Max, s. Kirchenmusik.
Stempel, Fritz, s. Juristisches.
Sternfeld, Rich., s. Klindworth.
Stil. Capellen, Japanische Lyrik als Versuchsfeld für den neuen exotischen Musikstil, BfHK XV, 1. — Gallwitz, Die Stilverwirrung in der Vokalmusik, Mk 9, 23. — Rutz, Über den »Gemütsstil«, Mk 9, 22.
Stimme s. Gesang.
Stimmung s. Akustik.
Stock, George Ch., s. Gesang.
Stocker, Verena, s. Wagner.
Storer, H. J., s. Orgel, Glockenspiel, Orchester.
Storck, Karl, s. Hören, Reiter.
van der Stucken, Frank, s. Musik.
Sturges, Rich. Y. Finn, Death of R. Y. Sturges, MO 33, 395.
Sullivan, Arthur. Grau, The story of »Pinafore« (von Sullivan u. Gilbert) in the United States, Mus XV, 9.
Strauß, Richard. — — Einiges über die Elektra d. Sophokles (vgl. Rich. Strauß's Werk), Volkszeitung 1910, 198 (27. Aug.). — G. T., Nochmals R. St. u. der »Rosenkavalier«, RMZ 11, 41. — Kühn, R. St. als Führer in der Not, NMZ 32, 1. — St., Die Rosenkavalier-Streitfrage, AMZ 37, 39. — J. F., La »Setmana St.« a Munic (Straußfest in M.), RMC 7, 79. — Tischer, Kaufmann St., RMZ 11, 36/37. — Weigl, Max Reger — R. St., WWB 41, 24.
Streicher, Theod., (Klanert), BfHK XV, 1.
Szymanowski, Karl. Kompositionen (Leichtentritt), S 68, 34.

Teichfischer, Paul, s. Orgel, Musikvereinigungen.
Tetzel, Eug., s. Klavierspiel.
Theater s. Oper.
Theorie s. Musikunterricht.
Thomas, Fr., s. Akustik, Kircher.
Thomas-San-Galli s. Juristisches, Mahler, Mozart, Musikfeste, Musikkritik.
Thorn, Edg., u. Edw. MacDowell. (Niemann), KL 33, 19.
Timmermans, Armand, s. Oper.
Tideböhl, E. v., s. Kussewitzki.
Tischer, Gerh., s. Pfitzner, Strauß.
Ton s. Akustik.
Torchi, L., s. Wagner.
Trapp, E., s. Wagner.
de **Tréville**, Yvonne. (Droste), NMZ 31, 21.
Trompete s. Musikinstrumente.
Trotter, T. H. Yorke, s. Rhythmus.
Unger, M., s. Haydn.
Urheberrecht s. Juristisches.
Viola, Violine, Violoncello s. Musikinstrumente.
Visetti, Alb., s. Musik.
Vivell, P. Coelest., s. Kirchenmusik.
Vogel, Georg, s. Gesang.
Vogel, Moritz, s. Musikvereinigungen.
Vogelgesang s. Akustik.
Vuillermoz, E., s. Musik.
Wagemann, J. G. s. Gesang.
Wagner, Richard. R. W. als politischer Flüchtling, DMMZ 32, 40. — Chamberlain, Über die Bestimmung der Wagnervereine, BB 33, 7/9. — Conrad, R. W. u. Bismark, BB 33, 7/9. — Heuß, Zum Thema: Musik u. Szene bei W. Im Anschluß an W.'s Aufsatz: Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der fliegende Holländer«, Mk 10, 1/2. — Istel, König Ludwig's »W.-Buch«, Mk 10, 1. — Kaiser, R. W.'s romantische Oper: »Die Feen«, Leipz. Volkszeitung 216, (17. Sept. 1910). — Kapp, Die Wiener »Tristan-Not« (1861—63), Mk 10, 1. — Karpath, Parsifal für Bayreuth, AMZ 11, 42. — Lederer, R. W. in Hamburg, DTZ 8, 216. — Leinburg, Wagnerianer u. Brahmsianer, T 13, 1. — Pfeilschmidt, R. W.'sche Prosa, Mk 10, 1. — R. Fr., Eine Leipziger W.-Gedenkstätte (Johannisfriedhofgräber), AMZ 37, 36. — Rutz, R. u. Siegfr. W., MWB 41, 27/28. — Schlösser, R. W. in der Schule. BB 33, 7/9. — Schmitz, R. W.'s »Feen«. — Singer, »Ring«-Bilder, RMZ 11, 41. — Torchi, Un libro contro W. (di Carlo Giuliorri), RMI 17, 3. — Trapp, R. W.'s Jugendoper »Die Feen«, SMZ 50, 27. — R. W. an Verena Stocker, geb. Weitmann, BB 33, 7/9. — Wdn., R. W.'s erster Engagementsvertrag [aus Feuilleton Lpz. Tageblatt], AMZ 37, 42. — Wendel, Der Zaubertrank in »Tristan u. Isolde«, AMZ 37, 40.
Wagner, Siegfr. Rutz, Rich. u. S. W., MWB 41, 27/28.
Wahl, Ed., s. Mahler.
Wakefield, Aug. Mary, [1853—1910] (McN), MT 51, 812.
Weigl, Br., s. Reger, Strauß.
Weigle, G. F., s. Hören.
Weingartner, F., s. Schumann.
Weiss, Ludw., s. Gesang.
Wendel, Frd., s. Wagner.
Werner, Hrch., Zur Einweihung seines Denkmals in Kirchohmfeld am 31. Juli 1910. (— —) NMZ 31, 22.
Wetz, Richard, (Schellenberg) MWB 41, 26.
Wetzel, Herm., s. Beethoven.
Widhalm, Leop., ein deutscher Meister des Geigenbaues im 18. Jahrh. [a. d. Französ.] (Boulée), ZfI 30, 34 ff.
Widor, Ch. M., s. Bach.
Wilde, Oscar. de Rudder, O. W., et la musique, GM 56, 39/40.
Williams, Lee, s. Kirchenmusik.
Wilson, Arth., s. Musikunterricht.
Witt(-Haberl) s. Kirchenmusik.
Wörz, Reinh., s. Silcher.
Wolff, Alb., s. Operette.
Wolfgang, Bruno, s. Orchester.
Wustmann, Rud., s. Kirchenmusik.
Zöllner, Heinrich. Timmermans, »Fritjof«, Oper v. H. Zöllner. Urauff. in Amsterdam, S 68, 4.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 3. Zwölfter Jahrgang. **1910.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

The present Präsidiums-Vorstand was elected on 1st October 1908, and under Satzung 3, by which no officer of the Society can be elected for more than 2 years, their term of office expired on 30th September 1910. Under paragraph 7 of the "Besondere Bestimmungen über das Präsidium" an election was instituted in September by means of voting-papers sent out to the different Landessektionen. Of the 17 voters under that paragraph, 16 have sent in papers, and England has not voted. The 16 papers sent in are uniformly for the re-election, for a period not exceeding 2 years from 1st October 1910, of the three persons below-mentioned. With an expression of thanks to the voters for the confidence thus generously reposed in them, they accept office.

Sir Alexander Mackenzie. President. — **Dr. Oskar v. Hase.** Treasurer. — **Dr. Charles Maclean.** Secretary.

Übersetzung.

Der gegenwärtige Vorstand des Präsidiums wurde am 1. Oktober 1908 gewählt, und nach Satzung 3, gemäß der kein Inhaber von Vereinsämtern für mehr als zwei Jahre gewählt werden kann, lief seine Amtsperiode am 30. September 1910 ab. Nach Paragraph 7 der »Besonderen Bestimmungen über das Präsidium« wurde das Wahlverfahren im September durch Versendung von Stimmzetteln an die verschiedenen Landessektionen eingeleitet. Von den 17 Wählern haben 16 Wähler Stimmen abgegeben, England hat nicht votiert. Die 16 abgegebenen Stimmen sind einheitlich für die Wiederwahl der drei unten erwähnten Personen, für eine Amtsperiode, die zwei Jahre vom 1. Oktober 1910 an nicht überschreitet. Mit dem Ausdrucke des Dankes für das Vertrauen, das so großmütig in sie gesetzt worden ist, nehmen die Gewählten das Amt an.

Sir **Alexander Mackenzie.** Vorsitzender. — Dr **Oskar v. Hase.** Schatzmeister. — **Dr. Charles Maclean.** Schriftführer.

Redaktioneller Teil.

U. S. A. National Music.

Vor mir liegt ein dicker Stoß Salonmusik, zweihändige Klavierstücke und auch ein paar Lieder[1]). Einige Stückchen sind, nun ja, ganz niedlich; die meisten unerträglich, Kaugummi mit Himbeergeschmack; manche mit ein bißchen moderner O. K.-Würze; keines persönlich, keines prägnant. Das einzig Ungewöhnliche an diesen Heften ist, daß in langen Vorworten die ästhetischen Glaubensbekenntnisse der Verfasser, die Absicht und Bedeutung ihrer Veröffentlichungen im allgemeinen und der jeweiligen Stücke im besonderen ausgegossen werden, nebst kurzen Anweisungen, wie die Noten richtig zu gebrauchen seien. Dies halten die Herausgeber für nötig, weil das melodische Material dieser Musik nicht von ihnen erfunden, sondern Indianermelodien entnommen ist. Die »*Wa-Wan Press*« — nach der Freundschaftszeremonie der Prärieстämme benannt, also etwa »Blutbrüderschaft-Druckerei« — vereinigt eine Gruppe nordamerikanischer Komponisten, deren Programm, wenn ich ihren Vorsprecher, Herrn A. Farwell recht verstehe, sich etwa so zusammenfassen läßt:

1. Wir weißen Nordamerikaner machen noch immer europäische Musik. Genug davon! Laßt uns Nationalmusik machen. (God save the President!)

2. Aber wie? — Hier nahebei lebt noch, im staatlichen Gehege, der Urbewohner dieses Landes. Er singt und trommelt dazu. Seine Melodien sind die nordamerikanischen Volksweisen. Laßt sie uns wenigstens als Sprungbrett benützen! (God save the Indians!)

3. Aber wir sind keine Indianer. Leider: entfremdet der Natur, weit weg vom Urquell, der in ihrem Volkstum, in ihrem Mythos vor allem, fließt. Ihm laßt uns die Klänge ablauschen, die von allen Völkern verstanden werden und so das Höchste schaffen: Universalmusik. (God save the Universe!)

So das Programm, wenn ich Herrn Farwell recht verstehe, was, nebenbei, durch viel edles Pathos sehr erschwert wird. Es mag — wozu die Klavierstücke nicht taugen — als Vorwand zu ein paar allgemeinen Bemerkungen dienen. —

Wenn man unter dem »Charakter« eines Volks den Inbegriff der Dispositionen versteht, die sich in den Kulturäußerungen verwirklichen, so kann man die verschiedenen Arten des Musizierens nach dem Nationalcharakter gegeneinander abgrenzen. Wer z. B. von »französischer« Musik redet, meint gewöhnlich mehr, als Musik, die, von Franzosen komponiert oder in Frankreich populär, an gewissen Eigentümlichkeiten kenntlich und an ihnen von der Musik andrer Länder zu unterscheiden ist: er meint, diese Eigentümlichkeiten charakterisieren nicht nur die Musik der Franzosen, sondern die Franzosen selbst; er glaubt, dieselben oder wenigstens eng verwandte Anlagen in allen Künsten dieses Volks, im Aussehen und Benehmen der Leute, usw. wirksam zu sehen. Es ist hier nicht der Ort, die erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten dieser Ansicht zu erörtern. Auch ihre Gegner werden zugeben, daß die einzelnen Teile eines Kulturganzen nicht nur räumlich und zeitlich zu-

---

1) Arthur Farwell, American Indian Melodies; From Mesa and Plain; The Domain of Hurakan; Dawn; Ichibuzzhi; Bird Dance Song. — H. W. Loomis, Lyrics of the Red Man. — C. Troyer, Traditional Songs of the Zuñis. The Wa-Wan-Press, Newton Center, Mass.

sammenhängen und sich nicht ganz unabhängig voneinander entwickeln; und ihre Anhänger werden nicht leugnen, daß die verschiedenen Kulturäußerungen für die Charakteristik von ungleichem Gewicht sind. Die Erzeugnisse der materiellen Kultur sind, da ähnliche Bedürfnisse zu ähnlichen Formen führen und Tauschverkehr hier besonders leicht ist, gewiß weniger charakteristisch als geistige Kulturgüter; die Kunst wiederum ist enger mit dem Subjekt — dem Individuum oder dem Volk — verknüpft, als die Wissenschaft, deren Methoden und deren Ergebnisse sub specie universi heranreifen. —

Die U. S. A. haben noch keine Nationalmusik. Dies ist eine kaum bestreitbare Tatsache. Aber was sind die Ursachen?

Die Vorbilder unsrer Komponisten kommen alle aus Europa, sagen die Reformer. Auch das ist als Faktum richtig. Aber: trotz der internationalen Konzertprogramme, trotz der wechselseitigen Anregungen ist die Kunstmusik in Europa immer noch nach Nationen verschieden (am wenigsten die Operette, in der Wien und England die Mode diktiert). »Europäische Musik« kann also nur als Sammelname für verschiedene, sehr deutlich charakterisierte nationale Musiken gelten. Und es ist auch drüben nicht gleichgültig, ob Verdi, Grieg oder Tschaikowsky Nachahmer findet.

Vielleicht aber mischen sich die europäischen Nationalfarben auf neutralem Grunde zu einem einförmigen Grau. Nach der extremsten Auffassung würden die Bürger der vereinigten Staaten überhaupt keine Nation im kulturellen, sondern nur im politischen Sinne bilden. So allgemein erscheint dieser Satz sicher falsch, auch bei oberflächlichster Kenntnis der Verhältnisse. Zeigen doch die Weißen Nordamerikas einen anthropologischen Typ von großer Einheitlichkeit, der schon nach wenigen Generationen (nach der Einwanderung) erreicht wird; und ähnlich scheint es auch mit dem Nationalcharakter zu gehn. Daß trotzdem eine musikalische Eigenart noch immer nicht hervortritt, ist erstens in der allgemein späten Entwicklung der Kunst innerhalb eines Kulturganzen begründet, zweitens in den besonderen kulturellen (namentlich den sozialpolitischen[1]) Verhältnissen des Landes, die gerade für die künstlerische Entwicklung nicht günstig sind. Dennoch ist zu erwarten, daß trotz der zuströmenden europäischen Einflüsse — die vorsätzlich einschränken zu wollen, vergebliche Mühe wäre — auch die amerikanische Tonkunst allmählich einen nationalen Charakter gewinnen wird. Aber auch dann wird sie nicht zu der europäischen Musik, soweit von einer solchen in der Einzahl überhaupt gesprochen werden kann, in so absolutem Gegensatz stehen, wie das Programm der Wa-wan-Press zu wünschen scheint. Denn wenn man auf die Gemeinsamkeiten aller europäischen Musik — etwa im Gegensatz zu der der asiatischen Kulturen — zurückgeht, so gehört natürlich auch die amerikanische Musik zur europäischen in diesem Sinne, und wird immer dazu gehören. Denn nimmer lassen sich die kulturellen Grundlagen, die die weißen Besiedler aus Europa mitbrachten, aus ihrer Entwicklungsgeschichte streichen.

Man sucht den Gegensatz künstlich zu verschärfen durch den Rekurs auf die Indianermelodien. Hier liegt ein andres prinzipielles Mißverständnis:

Die Musik der Indianer hat mit unsrer Volksmusik zwar gemeinsam die mündliche Tradition und (zum Teil als Folge davon) das konservative Festhalten an alten Formen; nicht aber z. B. das »Herrenrecht« des Volkes an der

1) Näheres bei Sonnek, Das Musikleben Amerikas vom Standpunkte der musikalischen Länderkunde, Ber. über den III. Kongreß d. IMG., Wien 1909, S. 446 ff.

Melodie, worin John Meier[1]) mit Recht das wesentliche Merkmal unsrer Volksmusik erblickt. Die indianische Musikpflege hängt noch eng zusammen mit dem Kult im weitesten Sinne des Wortes, die Melodien sind vielfach Eigentum von einzelnen Personen oder Verbänden. Das Recht, einen bestimmten Gesang zu singen, wird unter Umständen um hohen Preis, in den das Lehrgeld inbegriffen ist, verkauft. Die Begriffe Volks- und Kunstmusik sind hier eben überhaupt nicht anwendbar, und die Rede von »Volksliedern« ist so unangebracht, wie etwa die Bezeichnung »Volksmärchen« für die Mythen schriftloser Völker es wäre. Übrigens beruht das Mißverständnis vielleicht letzten Endes auf einer Verwechslung von Volksmusik (popular music) mit Nationalmusik (national music), und indem man von der einen sprach, meinte man die andre. Aber die Nationalmusik der Indianer ist nicht die amerikanische, außer wenn man die Indianer als die Nation Nordamerikas betrachtet. Was die Reformer suchen, können sie also, wenn überhaupt, jedenfalls nur bei ihren weißen Landsleuten finden.

Über die wirkliche Volksmusik der Vereinigten Staaten sind wir schlecht orientiert. Zweifellos haben sich viele der durch die Einwanderer mitgebrachten Lieder erhalten, und es wäre eine dankbare Aufgabe, zu untersuchen, wie sie sich etwa verändert haben. Solche Umwandlungen müssen durchaus nicht immer national-charakteristisch sein[2]). Doch ist hier ein besondrer Fall dadurch gegeben, daß die Lieder sich zugleich mit ihren Sängern und eventuell alle in (mindestens annähernd) derselben Richtung verändern würden. Diese amerikanisierten europäischen Lieder und dann auch von Amerikanern komponierte und »volkläufig« gewordene Lieder müßten als amerikanische Volksmusik bezeichnet werden. An die ersteren namentlich würden Komponisten anknüpfen, die das Bedürfnis fühlen nach national-charakteristischen Anregungen. Es ist eine verbreitete Meinung, daß dieser Umweg für den Komponisten unerläßlich sei, damit seine Werke Nationalcharakter zeigen — (damit sie überhaupt etwas taugen, meinen sogar Manche). Es ist aber doch sehr fraglich, ob nicht die Kunstmusik, wenigstens die beste, deutlicher und stärker national ist, als die Volksmusik, die ja fast immer den Stil einer älteren Epoche der Kunstmusik konserviert und die Kunstwerke, die sie übernimmt, meist nicht in der Richtung des National-Charakteristischen verändert, sondern verflacht oder verballhornt[3]).

Wenn es also eine von Haus aus amerikanische Volksmusik wirklich nicht gibt, so könnte dies eher die Folge, als die Ursache des Mangels autochthoner Kunstmusik sein.

Es gibt aber doch einen Fall, daß Musik, indem sie populär wird, sich zugleich in charakteristischer Weise verändert: bei der Übernahme durch eine fremde Rasse[4]). Diesen Prozeß kann man (leider!) überall verfolgen, wo Weiße sich unter Farbigen angesiedelt haben. Zum Glück für den Musikethnologen geht die Assimilation nicht überall gleich schnell vor sich (auch wohl nicht überall in der gleichen Weise). In extremen Fällen findet Anpassung überhaupt nicht oder nur vorübergehend statt, sondern voll-

---

1) Kunstlied im Volksmunde, Halle (Niemeyer) 1906.
2) John Meier, l. c., Seite CXII ff.
3) Auch dieser Prozeß hat seine, für den Folkloristen und den Psychologen interessanten Gesetzmäßigkeiten.
4) Daher ist natürlich auch europäisierte Indianermusik charakteristisch für — die europäische Musik.

ständige Verdrängung der autochthonen Musik, wie z. B. in Südwest-Grönland; in andern Fällen gehen beide Stilarten, sowohl hinsichtlich des melodischen Materials, als hinsichtlich der Vortragsweise, nebeneinander her, ohne sich zunächst zu beeinflussen, so heute noch bei den meisten Prärie-Indianern. Weiter vorgeschritten ist der musikalische Einfluß der Weißen im Osten, in den Gegenden der ältesten Kolonisation (bei den Ojibway, Mohawk, Iroqois u. a.), aber eine vollständige Assimilation (wie anscheinend z. B. in Mexiko) ist in den Vereinigten Staaten noch nicht eingetreten, trotzdem die Schulen und private Unternehmungen — wie die mit Ojibways inszenierte Hiawatha-Show, eine Geschmacklosigkeit, die Oberammergau noch weit übertrifft — sie nach Möglichkeit beschleunigen. Wenn dieser Bastardierungsprozeß, der nur euphemistisch als »natürliche« Verschmelzung bezeichnet werden könnte, einmal abgeschlossen sein wird, dann wird allenfalls auch die »eurindianische« Musik zur amerikanischen Volksmusik gerechnet werden können. An dieser aber werden die nationalen Reformer die alte Erfahrung bestätigt finden, daß Bastarde unfruchtbar sind.

Diese Tatsache sollte, auch wenn man von allem Nationalen absieht, gegen die Verquickung allzu heterogener Kunstformen überhaupt bedenklich machen. Die Übersetzer erfahren es alle Tage, wie beim Umbilden der Form gerade das Feinste und Charakteristischste auch des Gedankens verloren geht. Und dies selbst innerhalb ein und derselben Sprachfamilie, etwa der indogermanischen; vollends beim Übergang zu einer Sprache von prinzipiell anderer Struktur, etwa von einer inkorporierenden zu einer flektierenden. Daß die Gegensätze auf musikalischem Gebiet nicht minder scharf sind, mögen noch immer die Wenigsten glauben. Hier wird entwicklungsgeschichtlich oder kulturell Fernstehendes, soweit es nicht als ungenießbar abgelehnt wird, einfach als »das Natürliche« betrachtet, das uns angeblich not tut. Auch die Musik der sog. Naturvölker ist nicht schlechthin primitiv im Sinne eines älteren Entwicklungsstadiums. Wenn sie das wäre — und soweit sie es wirklich ist —, müßte man, um sie benützen zu können, unsere eigene Entwicklung um Jahrhunderte oder Jahrtausende zurückschrauben. Kein Mensch denkt daran, Wolkenkratzer aus Stroh oder mit Steinwerkzeugen Automobile zu bauen; aber man versucht, Indianermelodien zu Opern zu verkomponieren. Auch die außereuropäischen Kulturen (auch die der sog. Naturvölker) haben in langer Entwicklung hervorgebracht, was uns als »exotisch« reizt und womit wir gern die abgeblaßten Farben des Gewohnten auffrischen möchten. Die Fürsprecher des musikalischen Exotismus berufen sich gern auf den Einfluß Japans auf unsere neuere Malerei. Aber hier handelte es sich um die Ausnützung einer schon bestehenden Konvergenz von Entwicklungslinien, die doch auch fernerhin asymptotisch verlaufen werden. Gewiß ist es auch für den europäischen Musiker nicht ausgeschlossen, sich Anregungen aus weiter Ferne zu holen. Aber er wird an hochentwickelte Techniken anknüpfen müssen, in denen wir noch die Primitiveren sind, weil die Ausbildung andrer Momente uns zu ausschließlich in Anspruch genommen hat — an die Polyrhythmie etwa oder die Klangeffekte tonaler Schlaginstrumente.

Eine Universalmusik aber, die der tönende Ausdruck des »Allgemein-Menschlichen« wäre und der man mit gleichem Entzücken in der Fifth Avenue und in der Kalahari lauschen würde, kann durch keinerlei Reformen angebahnt werden, sondern wird immer eine wirklichkeitsfremde Utopie

bleiben. Auch würde sie besser zum Schreckgespenst taugen als zum Ideal. Oder hofft man drüben, daß die Welt-Expansion der U. S. A. National Music, durch das Grammophon beschleunigt, sie zu einer Pidgin-Music machen wird?

Das Programm der Wa-wan-Press löst sich bei näherer Betrachtung in eine Reihe von Paradoxen auf:

Um der Musik der Vereinigten Staaten den fehlenden Nationalcharakter zu verschaffen, soll der Einfluß rasseverwandter Nationen gemieden, der rassefremder Völker gesucht werden. Schärfer: Den eignen Nationalcharakter sucht man bei einer fremden Nation.

Um die Entwicklung zu beschleunigen, greift man auf Primitiveres zurück.

Um Eigenart zu gewinnen, nimmt man Fremdes zum Muster; dem Vorbild aber raubt man zuvor die charakteristische Farbe.

Und als Grenzfall des Besonderen stellt man das Allgemeine hin, als Ideal der U. S. A. National Music verkündet man die Universalmusik.

Berlin. Erich M. von Hornbostel.

English Music in the Reign of Edward VII.

Sir Walter Parratt made the following remarks (after dinner speech) at the Authors' Club, London, on 21st November 1910.

King Edward VII was keenly interested in the foundation of the Royal College of Music. At the time there was considerable doubt as to whether it was needed in addition to that venerable institution, the Royal Academy. But both flourish, the two work together with the greatest possible harmony, and the result to the music of the country has been of the very best. King Edward was particularly interested in operatic music, and gave the opera the support of his presence whenever the cares of State permitted it.

The art of music has developed with some violence in these last years. The fever of the age is most apparent in its music, and I am not quite sure that originality as a first aim is desirable. As in our political Constitution, steady growth in any art is best. One cannot fail to notice on the other hand the parallel progress of arts. Literature, architecture, and painting had a great start. Each of them had reached a perfection which there was little chance of equalling, none of surpassing, while music was in a very rude state; and yet, as it seems, music has now overtaken them all.

Music has many branches—orchestral, choral, operatic, chamber music, recitals; all this has been much in evidence during the last reign. Old forms are slowly disappearing in some cases. The symphony, for instance, in spite of one conspicuous case, is neglected by the up-to-date composer. Rhapsodies, symphonic poems, suite forms, airs with variations, have taken its place. Not altogether without advantage. No composer can hope to surpass the examples which commenced with Haydn and ended with Brahms. So also has the sonata for one or two instruments nearly passed away.

The concerto probably is destined to a longer life. The virtuoso must have the orchestral colouring behind him, and we are not many days distant from the first performance of a noble work by an Englishman [Elgar], played by the finest violinist now before the public. This concerto, while overflowing with originality, is a legitimate successor to the few great examples of the same form.

Choral music too is changing its character. Nobody now attempts to

write an oratorio lasting a whole evening. Cantatas, sacred and secular, lasting about an hour at most, are the most prevalent forms now employed. This country can now boast of choirs, especially in the North of England, which can hardly be matched in any other land. In this connection the labours of the local festivals, which owe so much to Miss Wakefield, must not be forgotten. Some in the North of England have obtained results which have astounded the adjudicators. The only danger is that a few pieces are over-practised and the general knowledge of music is somewhat narrowed. During the reign of King Edward these institutions have multiplied in a very remarkable way, and have done much to raise the choral singing in the South of England also, which however has never quite reached the level of the North in volume and wholesomeness of voice. The Yorkshire and Lancashire hills have something to do with this.

Music in England suffers from many temporary crazes, and in nothing more than in orchestral music. The British public is variable and fitful. It was not long since the immortal nine symphonies of Beethoven were regularly given in their order; yet in 1903 there was a Beethoven festival, which was very poorly attended.

The opera suffers in the same way. It lives upon fashionable people—the only audience which can afford the extravagant prices which operatic expenses compel, and yet society insists upon the very latest creation.

One of the most wholesome and healthy signs of the times is to be found in the enterprise of a man having a wide outlook upon the art of music—alert as a conductor, with the courage of his convictions [Thomas Beecham]. All operas down to "Elektra" are welcome to him, and this country owes to him a debt of gratitude and a more generous support. It is sad that we find ourselves no nearer to national opera; but everything that brings us closer to this mixture of many arts may further such a scheme. If one man could do so much, it is odd if the nation could not do more.

Chamber music has survived the blow which it suffered from the destruction of St. James's Hall, and from the gradual disappearance of its famous quartet. In some respects that has been a gain. The vacuum has been filled by the organisation of many most capable quartets. Naturally enough, there is a tendency to a slight predominance of recent romantic compositions, but there is no narrowness in the programmes. Haydn and Mozart appear often among the rest. Possibly the quartet, which has often been a miniature symphony with regard to its form, may show signs of decay. Personally I wish that more attention could be given to chamber music for wind instruments, of which there are many exquisite examples far too seldom heard.

Of solo performers I am glad to think that many of late Victorian days are still with us in the fulness of their powers. The musical literature of the reign is large and important. The new edition of Grove's "Dictionary of Music and Musicians" is perhaps the most valuable. The "Oxford History of Music", Hubert Parry's "Life of Bach", and Ernest Walker's "History of Music in England", are other notable works. In all arts a slight haze is effective; some of the modern composers are aiming at this effect by means of confused keys and odd colours. This restless state of music puts the critics in rather a tight place. They fear that the extravagance of today may be the commonplace of to-morrow, and accept the wildest experiments

with almost too great readiness. With regard to church music, the weak point is to be found in the parish church. Clergymen do not care for music. Backed up by their congregations, they chose the most sentimental hymns. A new edition of a celebrated hymn-book was practically crushed by the fact that it endeavoured to provide the public with a better class of tune.

In conclusion, one art in which the public has certainly improved is in the art of listening to music.

Sperontes, Singende Muse an der Pleisse.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. 35. und 36. Band. Herausgegeben von Edward Buhle. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909.

Nach H. Albert und A. Krieger erscheint als dritter Beitrag zur Geschichte des deutschen Sololiedes in den Denkmälern die »*Singende Muse*« des Sperontes. Die vorliegende Ausgabe beweist deutlich, daß das besondere Interesse, das seit Spitta's bekanntem Aufsatz Germanisten wie Musikforscher an diesen Sammlungen genommen haben, durchaus berechtigt ist. Denn hier liegt ein Problem vor, das für die Entwicklung der ganzen Gattung von entscheidender Wichtigkeit ist. Keine andere Gattung kennt ja eine solche einschneidende Kluft, wie sie sich hier — und zwar innerhalb der verhältnismäßig kurzen Zeit von etwa 80 Jahren — zwischen A. Krieger und Sperontes auftut. Dort eine geniale Künstlernatur, gleich vielseitig im Ausdruck wie in der Form, hier ein Dichter zweiten Ranges, der auf bereits fertig vorliegende Musikstücke neue Texte dichtet und nur eine Form kennt, die des Tanzliedes. H. Kretzschmar erblickt den Grund dieser Wandlung in dem merklichen Abflauen des Interesses am Liede, das sich infolge der Bestrebungen der Volkstümlichkeit und Kunstlosigkeit verwechselnden Rist'schen Schule bei Künstlern und Laien bemerkbar machte[1]). Tatsächlich erlahmt die Liedkomposition seit W. Franck vollständig und, was noch verhängnisvoller war, es ging die Tradition der klassischen Zeit des Liedes verloren, so daß Sperontes, als er, gedrängt von der Studentenschaft, der alten Schutzpatronin des deutschen Liedes, das verlassene Gebiet aufs neue in Angriff nahm, gewissermaßen von vorn anfangen mußte. Daß dabei der Einfluß der »lustigen Gesellschaft«, d. h. der Leipziger Studentenschaft, eine wichtige Rolle spielte, geht schon aus dem Titelblatt hervor; ihr suchte Sperontes das Modernste und Beste zu bieten, ihrem Geschmack, ihren Neigungen wollte er Genüge tun. So gewinnen seine Sammlungen außer dem musikalischen auch noch einen beträchtlichen kulturhistorischen Wert, dessen sich die Historiker unseres Studententums wohl erinnern könnten. Stehen wir doch hier in einer Zeit, da gerade Leipzig die Hauptstätte des sog. »*Petit-maître*-tums« war, d. h. jener Richtung innerhalb des deutschen Studententums, die in scharfem Gegensatz gegen das vor allem in Jena ansässige »Renommistentum« auf verfeinerte und elegante Lebensführung nach französischem Muster besonderen Wert legte. In dem Werke des Sperontes spiegelt sich dieser Geist in Text und Musik deutlich wieder; man vergleiche nur einmal damit die ebenfalls studentischen Bedürfnissen dienenden Sammlungen des Augsburger Tafelkonfekts und der Stuttgarter Liederhandschrift mit ihren ungeschlachten Derbheiten im Text und dem unverfälscht erhaltenen Volkston in den Melodien.

Dichterisch hat uns Sperontes-Scholze nicht viel Neues zu sagen, aber was er sagt, sagt er mit Geschmack und vor allem zumeist ohne den Schwulst Lohenstein'schen Angedenkens; auch seine Vorliebe für Günther stellt ihm ein günstiges Zeugnis aus. Freilich die Unmittelbarkeit des Günther'schen Empfindens suchen wir bei ihm vergebens. Wo er einmal aus dem Bereich der Reflexion heraustritt, macht sich der Einfluß des Volksliedes und wohl vor allem der studentischen Poesie

1) Jahrbuch Peters 1909, S. 82.

bemerkbar. Daß mit seiner zunehmenden Reife auch seine Anforderungen an sein eigenes Talent wuchsen, zeigt der in der 4. Auflage seines 1. Teils (1747) gemachte Versuch, eine Reihe von 21 Gedichten zu einem zusammenhängenden Zyklus zu vereinigen. Alles in allem genommen wird, wer die gleichzeitige Lyrik kennt und historische Gerechtigkeit zu üben versteht, zugeben müssen, daß die große Beliebtheit der Scholze'schen Texte ihren guten Grund hatte.

Bekanntlich beruht das musikalische Verfahren der »Singenden Muse« auf der Parodie, d. h. auf der Unterlegung neuer Texte unter bereits bestehende Musikstücke. Indessen weist der Herausgeber mit Recht darauf hin, daß bei einer allerdings geringen Minderzahl umgekehrt die Musik wirklich den Text interpretiert, also besonders zu ihm komponiert scheint (der Herausgeber denkt bei diesen Stücken an J. G. A. Fritzsch, den musikalischen Freund Scholze's, als Autor). Das parodistische Verfahren selbst ist französischen Ursprungs, und wenn Scholze es übernahm, entsprach er nur den erwähnten französischen Neigungen seiner studentischen Auftraggeber. Daß ihm diese (oder sonstige musikalische Berater[1]) auch bei der Auswahl der einzelnen Stücke zur Hand gingen, läßt sich immerhin denken. Die Auswahl geschah unter dem Gesichtspunkt, dem Publikum die »neuesten und besten Stücke« zu bieten, und zwar in einer sowohl für Gesang als für Klavier allein eingerichteten Form. Das Dominieren der Polonäsenform läßt darauf schließen, daß sie eben damals zum Modernsten gehörte, daneben tritt besonders das Menuett hervor[2]). Aber auch die der älteren Zeit angehörigen Märsche fehlen nicht. Auch der Murki hatte offenbar für Sperontes den Reiz der Neuheit.

Seine Vorlagen mag Sperontes zum Teil vollständig übernommen haben, bei anderen Stücken hat er sich jedoch nach dem Nachweis des Herausgebers nur die Hauptmotive angeeignet, sie dann selbständig weitergesponnen oder sogar gelegentlich ganz heterogenes Material mit mehr oder minder Glück zu einem neuen Ganzen zusammengeschweißt. Das sind Fälle, wo dem Dichter doch seinen Texten gegenüber das Gewissen geschlagen zu haben scheint. Derartige Änderungen der Vorlage erschweren natürlich die Feststellung der Originale oder machen sie ganz unmöglich. So verlockend auch hier eine eingehende Quellenuntersuchung sein mag, so ist doch angesichts der erwähnten Methode des Sperontes die vorsichtige Zurückhaltung des Herausgebers durchaus am Platze. Auf konventionelle, abgegriffene Redensarten eine Beweisführung zu gründen, geht eben auch in der Musikforschung nicht an. Lebhaftes Interesse erweckt natürlich der Anteil, den der Herausgeber S. Bach zuweist. Bei der Ode I 36 ist Bach's Autorschaft durch das Liederbuch Vahrenkampff's bezeugt[3]), bei der bekannten Melodie zu »Ich bin nun wie ich bin« (»Ihr Schönen höret an«) fehlt zwar jede urkundliche Beglaubigung, dafür haben wir indessen die Zeugnisse Forkel's und Raumer's, sowie Kompositionen S. und Ph. E. Bach's über das Anfangsmotiv des Liedes, so daß man dem Herausgeber wohl zustimmen kann, wenn er trotz der Einwände Spitta's an Bach's Autorschaft festhält. Auch seiner weiteren Vermutung kann man sich anschließen, daß nämlich Bach als Dirigent des studentischen Musikvereins überhaupt einen gewissen Einfluß auf die ganze Anlage der Odensammlung gehabt habe. Gemahnen doch auch noch sonst einzelne Züge darin an die Art Bach's, wie II 26 oder III 10 mit seinem Anklang an das Schlußpresto der Violinsonate in *A* dur (B. G. IX, p. 94).

Das Ziel, das dem Sperontes vorschwebte, war die Restaurierung des deutschen Liedes auf volkstümlicher Grundlage, seine Befreiung von allen arien- und kantatenhaften Elementen; es sollte ihm dadurch Eingang bei den breitesten Massen

---

1) Man könnte an den genannten Fritzsch denken oder an L. Mizler, womit die auffallende Notiz im 38. Band des Zedler'schen Universallexikons (1747) einigermaßen erklärt wäre.

2) Es ist nicht ohne Interesse, darauf hinzuweisen, daß diese beiden Tänze auch im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725) das Hauptkontingent der Einzeltänze stellen.

3) Zum Anfang dieses Liedes vergleiche man den Beginn der Bourrée in der 5. französischen Suite.

des Volkes geschaffen werden. Darin steckte zweifellos ein guter und für die Zukunft fruchtbarer Gedanke, den dann später die Berliner Schule wieder aufgegriffen hat. Auch daß er auf die dem Volke am nächsten liegende Form des Tanzliedes wieder zurückkam, mag ihm als Verdienst angerechnet werden, wenn er sich freilich auch mit der einseitigen Beschränkung auf diese Form alle anderen Wege zu seinem Ziele selbst verbaut hat. Schon bedenklicher ist die Tatsache, daß die Lieder gegebenenfalles auch als Klavierstücke sollten dienen können; offenbar hatte Sperontes zu dem Erfolg einer selbständigen Liedersammlung kein rechtes Vertrauen. Lag schon hierin eine große Rücksichtslosigkeit gegen die textliche Seite des Liedes, so barg das parodistische Verfahren als solches nach dieser Seite hin noch weit größere Gefahren. Die Tätigkeit des Anpassens eines neuen Textes an eine vorliegende Komposition setzte einen Dichter voraus, der sich über den Charakter auch der kleinsten Melodiephrase durchaus im klaren und demgemäß seine Poesie dem jeweiligen Affekt der Komposition anzupassen imstande war. Sperontes hat sich redlich bemüht, diesen Anforderungen gerecht zu werden und ihnen auch in einer großen Anzahl von Liedern, namentlich heiteren Charakters, Genüge geleistet. Aber daneben stehen Stücke, die seine Unsicherheit deutlich verraten oder gar solche, worin er sich in der Wahl der Poesie gänzlich vergriffen hat; namentlich seine geliebten Polonäsen haben gelegentlich zu argen Vergewaltigungen der Poesie geführt (vgl. I 3, 48, 51), die dann, wie Kretzschmar nachgewiesen hat[1]), bei seinen Nachfolgern zur offenen Kalamität für die ganze Gattung wurden.

So trägt das Werk des Sperontes das Gepräge des Experiments, einer merkwürdigen Vermengung richtiger und falscher Prinzipien. So groß die Beliebtheit dieser Sammlung zunächst war, so tiefe Spuren sie auch in der Liederkunst der nächsten Generation hinterlassen hat, ihr ganzes System war mit dem Moment antiquiert, da es gelang, Volkstümlichkeit und lebendige, der Poesie entsprechende Wiedergabe der Texte miteinander in Einklang zu bringen. Für den Historiker natürlich ist und bleibt sie eines der wichtigsten Dokumente für das geschichtliche Werden der ganzen Gattung.

Der Herausgeber hat dem Bande eine Einleitung vorausgeschickt, die nicht allein nach der kritischen und methodischen Seite hin musterhaft genannt werden darf, sondern auch über die einzelnen ästhetischen und historischen Probleme trefflichen Aufschluß gibt. Auch mit seiner an feinen Zügen reichen Herstellung der Klavierstimme kann man sich durchaus einverstanden erklären.

Halle a. S. **Hermann Abert.**

Two Histories of English Music.

Of Viscount Bolingbroke (1678—1751) Dr. Johnson said:—"Sir, he was a scoundrel and a coward; a scoundrel for discharging a blunderbuss against religion and morality; a coward because he had not resolution to fire it off himself, but left half a crown to a beggarly Scotchman (Mallet) to draw the trigger after his death". Yet this hollow personage turned a phrase as few could, and he has left us the best verbal definitions of history. "The love of history seems inseparable from self-love. . . . Nature has opened this study to every man who can read and think; and what she has made the most agreeable, reason can make the most useful, application of our minds. But if we consult our reason, we shall be far from following the examples of our fellow-creatures, in this as in most other cases, who are so proud of being rational. We shall neither read to soothe our indolence, nor to gratify our vanity: as little shall we content ouselves to drudge like grammarians and critics, that others may be able to study with greater ease and profit, like philosophers and statesmen: as little shall we affect the slender merit of becoming great scholars at the expense of groping all our lives in the dark

1) A. a. O.

mazes of antiquity. . . , Nature gave us curiosity to excite the industry of our minds; but she never intended it should be made the principal, much less the sole, object of their application . . . An application to any study that tends neither directly nor indirectly to make us better men and better citizens is at best but a specious and ingenious sort of idleness; and the knowledge we acquire by it is a creditable kind of ignorance, nothing more . . . What then is the true use of history? I answer that history is philosophy teaching by examples."

In point of fact, candid introspection teaches any reader that history fascinates him in direct proportion as it throws light on his own mental processes and personal experiences. And to exercise that fascination, the historian must clothe the facts with a something which his subjectivity in turn supplies. The rule has been absolute ever since Herodotus and Thucydides. The two histories shown at foot[1]) each in its way fulfils this test. The facts are clothed in one with ratiocination, in the other with enthusiasm. In each indeed those qualities are carried to excess. But, take it all in all, each is a notable performance.

After research in England, Wilibald Nagel wrote his reflective and critical "Geschichte der Musik in England" (2 vols., Strassburg, 1894 and 1897), ending with the death of Purcell; not yet translated. Henry Davey has written his independent matter-of-fact "History of English Music" (London, Curwen, 1895), covering the whole ground. J. A. Fuller Maitland has written in condensed style his "English Music in the XIX century" (London, Grant Richards, 1902). Prior to Ernest Walker (organist of Balliol College, Oxford), there was no work other than these three special to the subject. Walker took up a survey, entirely from original sources, and with a good knowledge of parallel German literature, and has run the gamut from mediævalism to the present date. He gives for approximate record of continuous creative musical work:—England 5 centuries, Italy 4, Germany 3½, France 3, Russia three-quarters. His survey of the 5 centuries is a fine monument of scholarship. There is hardly a phase therein not dealt with trenchantly. As a work of interesting reference the book affords the highest pleasure. Here is a quite small sample of contents:—the great Tye, White, Tallis period appraised; the genesis of the anthem; lute tablature; Wilbye's madrigals; English ground-basses; a Purcell chapter; a very just statement of the Handel-plagiarism case; Field's nocturnes; a Folk-music chapter; the peculiar English "false relations" (not conclusive). The inferior part of the volume is where ratiocination degenerates into doctrinairism, and unsympathetic criticism becomes vituperation. The following on Henry Hugh Pierson (1815—1873) is in the language of justifiable criticism:—"Had he known what to do with his ideas, he would have been one of the really remarkable English composers; as it is, he remains an isolated figure of ineffectual revolt". The following, on the other hand, on Michael William Balfe (1808—1870) offends with its Pharisaism against good taste:—"We go to sleep over his middle-class tawdry melodies". By what right does Broad Street, Oxford, assume that the musical instinct of the middle classes is less reliable than its own? The following on Arthur Sullivan (1842—1900) is clearly rancour:—"We can never recollect without shame that the composer who stood for contemporary English music in the eyes of the world could put his name to discraceful rubbish like The Lost Chord, or The Sailor's Grave, or in what purported to be serious artistic work sink to the abysmally cheap sentimentality of the opening tune of the In Memoriam overture." There is genius in Sullivan's simple tunes, and it may be that to a later generation, looking back, that opening strain will be the overture's most abiding charm. These again are but samples. The truth is that at the Universities the musical public is too small, and the general atmosphere

---

1) Ernest Walker, History of Music in England. Oxford University Press. pp. 372, demy 8vo. 7/6.

John S. Bumpus. A History of English Cathedral Music, 1549—1889. London, T. Werner Laurie. 2vols. crown 8vo. pp. 580. 6/. each volume.

too didactic, to develop sound aesthetic contemporary criticism. Music, heavenly maid, is a personage of great virtue; but withal she likes life and the throng of men. Furthermore our leading Universities are suffering just now from the obsession of a single composer. Brahms has solidified and clarified the world of music. But there is such a thing as surfeit, and Oxford and Cambridge have got indigestion over that particular diet. A historian has not the same licence as a reviewer, or even as an essayist, and to indulge throughout a large part of a book-volume in violence of expression, is the certain way *not* to secure for it a permanent reputation. For all this, the book is a very clever performance, and a sign of the great mental activity of the present day. The scheme is that of strict chronology, and of works appraised much more than lives supplied.

The title of the second book is used in the limited technical sense of post-Reformation music in the English Protestant cathedrals; but, looking to the character of the nation, and the length of the record (3½ centuries), this is half of English music. Of exact predecessors to the present production of John S. Bumpus (a past master of bookcraft and musical ecclesiology living in London) there are only the following:—Rev. Mackenzie Walcott, "Cathedralia", 1865; W. A. Barrett, "English Church Composers", 1882; J. S. Bumpus, "Organists and Composers of St. Paul's Cathedral, 1891; John E. West, "Cathedral Organists", 1899. Into the cadre thus almost blank, Bumpus has thrown the wealth of numberless note-books, compiled in his own library and others. Nearly all the research is original. Such things as the location of original scores, the first appearance of this or that anthem, the dates of different editions, the mention of rare manuscripts, are entered without apparent effort, but represent patient toil, and are of great value. The reviewer picking items of disquisition at random out of the lucky-bag, finds such as these:—History of the Anglican "chant", Byrd's "Non nobis", Batten and the barred stave, Purcell's church-music, The St. Paul's organ with a pedal-boad in 1720 (teste Burney), The relations of Greene and Handel, The quaint rite of "spur-money", The nature of Boyce's deafness, New facts about Boyce's collection of "Cathedral Music", Kent's plagiarisms like Handel's, The Hackett-Gresham medal, Goss as orchestral aspirant, Ouseley's unpublished but unique full "Service" in C, eight-part, for the complete morning and evening offices. There are life-like portraits from author's own collection of:—Aldrich, Arnold, Attwood, Ayrton, Beckwith, Blow, Boyce, Cooke, Croft, Crotch, Dupuis, Greene, Hawes, Hayes, Heather, Langdon, Nares, Ouseley, Purcell, Randall, Stafford Smith, Tallis, S. Wesley. Quite a study in wigs, hair-powder and queues. The Appendix-notes are a mine of information. There is a considerable amount of anecdote. The English cathedral organist, chafing his hands in an icy organ-loft, has always had the solace of knowing that he was regarded as a high-priest of music by faithful devotees in choir and nave. His popular following has been as considerable as that of the modern conductor. The clerical mid-XIX century movement against rood-screen organs was really directed against this functionary who lived in a small Olympian cloud of his own, and aimed at reducing him to the position of a surpliced acolyte. In so far as the clergy succeeded, and took the music into their own hands, they hastened the decadence of the English church style. Bumpus's book is the embodiment of the devotee-spirit above-named; and his steady optimism is in contrast with Walker's uneasy increpations. It must be admitted that for literary purposes he has carried the loyalty too far, and that in a history impartiality would have been more suitable. The 32 pages given to Ouseley (1825—1889), as against 14 given to Purcell (1658—1695), are a case in point. Ouseley's eminent social position, gentle mind, and ready goodnature greatly benefited the musical world of his day; but his technical abilities were not what a coterie made them out to be. There was a good deal of nonsense about his alleged feats, his improvisation was dull if correct, and his composition was distinguished only in so far as it was archaic. However Bumpus's unassuming book, historic yet popular, invested always with human interest, is a valuable

undertaking; and a worthy adjunct to that pure passionless style, so full of melodic beauty and harmonic grandeur, which constitutes the imperishable musical glory of this country. The scheme of the book is the lives and works of the musicians, rather than criticism on the works.

The reader has here the qualities of the two books, and according to temperament will choose between them. Both are indispensable for the bookshelf.

Der Zusammenschlufs der sächsischen Kunstpfeifer 1653.

In Spitta's Bachbiographie I, 142 ff. sind die von Kaiser Ferdinand III. im Jahre 1653 bestätigten Statuten abgedruckt, auf Grund deren sich zahlreiche Kunstpfeifer Norddeutschlands zu einem Zweckverbande nach Art der oberdeutschen Pfeiferkönigreiche, Spielgrafschaften und Musikantenzünfte zusammenschlossen. Spitta zitiert die »Kayserliche CONFIRMATION der Artickel deß *Instrumental- Musicalischen Collegii* in dem Ober- und Nieder-Sächsischen Crais, und anderer interessirten Oerter« nach dem (bisher einzigen?) Druckexemplar im Ratsarchiv zu Mühlhausen i. Th. Interessante Aufschlüsse über das Zustandekommen und die Verbreitung dieser Genossenschaft gibt ein Aktenstück im Haupt- und Staatsarchiv zu Dresden (Oberlausitzer Landes- und Polizeisachen, Loc. Nr. 9536, Band III, S. 316 ff.). Der »alte Musicus instrumentalis« Nicolaus Leuterding aus Bautzen beruft sich auf Absatz 18 der Artikel, welcher schon beim Leipziger Schöffenstuhl in causa Hansen Otters, Stadtpfeiffers zu Grimma, herangezogen worden sei, um sich gegen die Konkurrenz eines jüngern Kollegen zu wehren, und berichtet unterm 29. Dezember 1667 an den Kurfürsten von Sachsen:

»Und verhält sich's anfänglich mit außwürkung dieses allergnädigsten *Privilegii* also: es hat vor ezlichen iahren den Stadtpfeiffer zu Kalbe, nahmens Samuel Salbach, ein Schneider auff einem *convivio* mit groben, ehrenrührigen worten angegriffen und durch solche außgestoßene *iniuria per obliquum* fast alle unsere der musicalischen Kunst Zugethane ziemlich beschimpffet. Gleichwie nun selbiger *Iniuriant* von des orthes Stadtobrigkeit zur gnüge abgestraffet worden, also hat *Iniuriat* solchen Handel an die Stadtpfeiffer anderer Städte, insonderheit nach Dessau, [an] Martin Fraußdorffer, berichtet, der dann hierüber den Land*syndicum* in Anhalthischen Fürstenthum *consulirt.* Welcher ihme und andern *musicis* disen Rath gegeben: sie sollten *collegialiter* ezliche *articul* und *puncte*, so dem *musicalis*chen *Collegio* verträglich seyn würden, verfassen und *proiectirn* lassen, und bey Röm: Kayserl. *Majestät* umb deroselben allergnädigste *Confirmation* allerunterthänigst suchen. Weil nun selbiger Land*syndicus* in LandesSachen damahls nacher Regenspurgk auff den Reichstag verschicket worden, hat Er die allergnädigste *Confirmation* zuwege gebracht. Alß hieraußer solche *Confirmation* hat an Kayserlichen hoffe ausgelöset werden sollen, haben *Imploranten* und *Impetranten* ein Schreiben an die umbliegenden Länder an die StadtPfeiffer und also auch hieher an das Marggr[äfliche] Ober Lausiz nebst einem Berichte auß was *motiven* das Kayserl. *Privilegium extrahiret* worden, abgeschicket, und wie billich, begehret, daß die ienigen Stadt *Musici*, so sich zu sothanigen allergnädigsten *Privilegio* bekennen und desselben genießen wollten, ihren gebürenden beytrag und *ratam* zu denen hohen uncosten abgeben und einschicken sollten. So auch von ihme und insonderheit dem damahligen StadtPfeiffer zu Zittau Gregorio Knabe, laut dessen bekändnüßes *sub signo* ⊙ willigst entrichtet worden . . .«

Man sieht: kleine Ursache, große Wirkungen. Doch scheinen die Wirtshausdiskurse über die Ehrlichkeit der Kunstpfeiferei auch durch die Kaiserliche Konfirmation nicht zum Schweigen gebracht worden zu sein, da sie noch im »allezeit lustigen . . . *Cotala*« Freiberg 1690 breitesten Raum einnehmen.

Nachklänge der Konfirmation finden sich noch anfangs des 18. Jahrhunderts aus der Hamburger Gegend in einem von Beneke (Von unehrlichen Leuten S. 51—56) abgedruckten Aktenstück, wo der Wohldorfer Spielmann gerade die im achten Artikel für unehrlich erklärten Instrumente mit Verachtung straft. — Nach dem Bericht aus Bautzen waren die Artikel von den Stadtpfeifern folgender Städte unterzeichnet: Altenburg, Annaberg, Brandenburg a. H., Berlin, Cölln a. d. Spree, Dresden, Döblitz, Delitzsch, Dessau, Eilenburg, Eisleben, Freyberg, Jüterbock, Gera, Blanka, Hall in Sachsen, Kamnitz, Kalbe, Leipzig, Leichtenstein, Merseburg, Mitweida, Marienberg, Naumburg, Oschatz, Quedlinburg, Schneeberg, Schwarzenberg, Stollberg, Scheubenberg, Torgau, Tyschopa, Wittenberg, Wurzen, Weißenfels, Wettin, Wolkenstein, Zwickau, Zeitz, Zerbst.

Spitta's Vermutung, daß kein Bach sich bei dem Collegium beteiligt habe, bestätigt sich, und bezeichnenderweise fehlen die damaligen Hauptsitze des Bachischen Geschlechts: Weimar, Eisenach und Erfurt.

Es wäre von Interesse, zu erfahren, wie lange die Privilegien von 1653 in Kraft geblieben sind und ob sie im Laufe der Zeit weitere Verbreitung erfahren haben.

Berlin. **Hans Joachim Moser.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 Octobre.

La Gymnastique rythmique, par **M. Daubresse.**

Le cours de gymnastique rythmique fondé à Paris par notre collaborateur Jean d'Udine compte aujourd'hui plus d'un an d'existence. Rappelons une fois encore l'intérêt de cette méthode, au triple point de vue musical, plastique et psychologique.

Quelques erreurs sur Cabezon, par **F. Lliurat.**

L'Espagne célèbre cette année le 4me centenaire de la naissance d'un des artistes les plus glorieux du XVIe siècle: Antonio de Cabezon. M. Lliurat signale à cette occasion quelques erreurs historiques et bibliographiques, concernant ce musicien trop peu apprécié jusqu'ici hors de son pays.

Mémoirs inédits de **Stephen Heller** (Suite).

La jeune Ecole italienne, par **H. Barrère.**

Certains esprits jeunes et indépendants cherchent à rénover la musique italienne en l'affranchissant définitivement de l'influence de Wagner. Citons, parmi les promoteurs de ce mouvement, Alberto Gasco, Francesco Santo Liquido, Gennaro Napoli, et Vittorio Gui. (12 pages de musique.)

L'Actualité Musicale.

Vorlesungen über Musik.

Brüssel. Charles van den Borren am *Institut des Hautes Etudes*: Cours d'histoire de la musique de Clavier. (Les origines de la musique 1. en Allemagne (1450—1600), 2. en Italie (XVIe siècle et début du XVIIe), 3. en Espagne (XVIe siècle), 4. en France (XVIe siècle). Dabei kamen eine sehr große Anzahl Klavierstücke (12 deutsche, 59 italienische, 17 spanische und 7 französische) zum Vortrag und zur näheren Besprechung.

Florence. Paul-Marie Masson, chargé de conférences, à l'*Institut Français* (Université de Grenoble). Cours public: La musique française dépuis le XVIe siècle jusqu'à Gluck. — Cours privé: L'opéra italien au XVIIe siècle (explication de Textes musicaux.

Hamburg. Prof. Julius J. Major-Budapest im Hamburger Tonkünstlerverein: Ein neues Tonartensystem. Der Vortrag wurde in Berlin (Tonkünstlerverein) wiederholt und wird auch in der Wiener Ortsgruppe unserer Gesellschaft gehalten werden. Die Tendenz dieser neuen Theorie ist, der modernen Musikentwicklung und deren kompositorischen Vertretern eine neue Fundgrube für melodische und harmonische Erfindung zu übermitteln, sowie eine Basis für neue Lehrbücher zu liefern.

Helsingfors. Dr. Ilmari Krohn in der theologischen Fakultät der Universität über die kirchenmusikalische Ausbildung der Theologen. In der daran sich anschließenden Diskussion wurde die Frage sowohl seitens der Lehrer wie der Studenten der Universität als wichtig anerkannt. Von letzteren wurde eine Kommission eingesetzt, die für Vorbereitung einer diesbezüglichen Petition an die Universitätsbehörden Sorge tragen soll.

Leipzig. Prof. Dr. A. Prüfer in der Goethe-Gesellschaft über Robert Schumann.

Im Freistudentischen Kasino: Über Siegfried Wagner und die deutsche Volksoper.

Nürnberg. Prof. Dr. Arthur Prüfer, berufen durch den Wagnerverband deutscher Frauen: Über die Entstehung des Parsifal.

Posen. Derselbe, berufen durch den Provinzialausschuß der R. Wagner Stipendium-Stiftung: Wagner und Bayreuth.

Warschau. Alicja Simon in der Musikschule *Iwanouzka-Ploszka* im Oktober und November einen Zyklus: Die Sinfonien Beethoven's.

Notizen.

Exzellenz Freiherr Rochus von Liliencron beging am 8. Dezember die Feier seines 90. Geburtstags. Dem großen, selten vielseitigen Gelehrten, dessen geistige und körperliche Kräfte sich wunderbar frisch erhalten haben, ist gerade auch unsere Wissenschaft zu außerordentlichem Danke verpflichtet. Darüber wäre an dieser Stelle näher zu reden gewesen, wenn dies nicht von berufenster Seite, nämlich von H. Kretzschmar in dem Geleitwort zu der Festschrift geschehen wäre, die Männer der Musikwissenschaft, besonders die Mitarbeiter an den unter Leitung Liliencron's herausgegebenen Denkmäler deutscher Tonkunst, dem greisen Gelehrten darbringen. Hier sei einzig der herzliche Wunsch ausgesprochen, daß dieser selten begnadete Mann auch seinen ferneren Lebensabend in ungetrübter Frische verleben möge.

Helsingfors. Da bis dahin kaum einmal Gelegenheit sich bot, von musikalischen, der älteren Musik gewidmeten Veranstaltungen in dieser Stadt Notiz zu nehmen, so sei das Programm des a cappella-Konzerts, das der Gesangverein *Suomen Laulu* unter der Leitung H. Klemetti's am 15. November in der Aula der Universität veranstalte, ausführlicher mitgeteilt.

1. Brahms: Fest- und Gedenksprüche I (8 st.), in finnischer Übersetzung). 2. H. Corsi: *Adoramus te.* 3. *Psallat scholarum concio* und *Cerne quid es* aus der Sammlung *Piae Cantiones* (1586), 4st., in stilgemäßer Übertragung von Klemetti. 4. Bach, Ich lasse dich nicht, 5. Bruckner, *Graduale*, 6. Tschaikowski: Legende (alle drei in finnischer Übersetzung). 7. Orlando di Lasso: Baur, Baur. 8. Bossi *Primavera classica* (in. finn. Übers.). 9. Palmgren: *Yökehrääjä* (Nächtl. Spinnerin). 10. Kuula: *Auringon noustessa* (Sonnenaufgang).

Karlsruhe. Der sehr rührige und durchaus nicht einseitige Bachverein, der letztes Jahr u. a. eine gelungene Aufführung von Händel's *Susanna* zustande brachte, führte in seinem 18. Konzert außer zwei Kantaten von Bach, eine Reihe Kirchen-

werke von Mozart auf, nämlich zwei Orgelsonaten mit Streichorchester (K. V. 328 und 245) und aus den *Vesperae solennes de confessore* (K. V. 339) das Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri und Laudate Dominum.

Leipzig. (Händel's Belsazar.) — Der Bachverein führte am 19. November Händel's Belsazar in der Bearbeitung seines Leiters, Prof. Karl Straube's auf, die das Interesse weiterer Kreise beanspruchen darf. Zwar ist eine absolut befriedigende Lösung des Bearbeitungsproblems noch nicht geglückt, aber es kann dies der Fall sein, wenn von in dramatischer Hinsicht immerhin entbehrlichen Stücken Abstand genommen und dadurch die Aufführungsdauer von höchstens zwei Stunden nicht überschritten wird. Der Wert der Bearbeitung liegt auch nach einer anderen Seite hin, in der glücklichen Rettung des dritten Aktes, der im Original sehr stark abflaut. Straube wußte ihm dadurch einen Höhepunkt zu geben, daß er eine textliche Anregung der tollen Weinarie Belsazar's: »Ich danke Sesach« — die sonst, z. B. am Berliner Händelfest, gestrichen wird — benützte und die Szene in folgender Weise ausgestaltete: Belsazar, der die Arie im Hofe des Palastes mit gezogenem Schwerte singt, schließt mit den Worten: »Cyrus, heran, nun treff ich dich!« Händel erledigt den Todeskampf Belsazar's mit einer kurzen kriegerischen Musik, die so rasch vorrübergeht, daß das Kampfmoment keineswegs in der Art zur Geltung kommt, um es im Hörer wirklich deutlich auszuprägen. Straube hat nun hier einen außerordentlich packenden Kampfchor (mit einem Solo, das Cyrus übertragen ist) eingefügt, nämlich aus Salomo: »Nun entbrennt in wilder Glut! braust wie Sturm und rast in Wut!«. Erst jetzt folgt die »kriegerische Musik« Händel's als letzter Sturmangriff auf die Babylonier, während dessen Belsazar fällt. Auf diese Art ist eine kriegerische Szene von einer Wucht und dramatischer Lebendigkeit zustande gekommen, wie es kaum etwas Zweites in der Opern- und Oratoriumliteratur geben dürfte. Wenigstens habe ich noch nie so sehr das Gefühl gehabt, wirklich einer musikalischen Schlacht beizuwohnen wie hier. Setzt nun, nach der kriegerischen Musik und nach kurzem Rezitativ die Arie des Cyrus: »O Kampf und Schlacht, hier ist dein Ziel«, die ebenfalls, da sie in völlig kriegerischer Umgebung gesungen wird, kriegerischen Charakter hat, so macht all' dies einen so kompakten Eindruck, daß auch der dritte Akt seinen Höhepunkt hat; man könnte ihn äußerlich nennen, aber die breite Kampfmusik hat unbedingt ihre Berechtigung, und bei der Entlehnung aus dem Salomo handelt es sich um einen Prachtchor. Zugleich rückt erst durch diese Kampfmusik das wunderbare lyrische Duett zwischen Nitocris und Cyrus in die günstigste Beleuchtung. Die Bearbeitung versah es darin, daß sie nach dem Sturmangriff die Dankarie des wenig interessierenden Gobrias: »Den ew'gen Mächten sei der erste Dank«, beibehielt und einen lyrischen Halt schon dort schaffte, wo sich der Hörer noch in den frischesten Kampfgefühlen befindet und zugleich das Interesse für das wichtige Duett musikalisch absorbiert wird. Die Bearbeitung braucht einzig die dramatisch nicht absolut notwendigen Stücke zu eliminieren — tatsächlich können mit Leichtigkeit $^3/_4$ Stunden gewonnen werden —, und man kann dann wirklich sagen, daß dieses grandiose Werk flott gemacht ist. Als nötig stellt sich allerdings noch heraus, die Altpartie des Cyrus einem Bariton zu übertragen, was auch deshalb auf das Stimmenverhältnis des ganzen Werkes sehr günstig einwirkt, weil die Baßpartie des Gobrias auf das äußerste, auf die Seccorezitative zu beschränken ist. Im kleinen läßt sich noch dies und jenes eliminieren, was der Wirkung des Oratoriums zustatten kommt. Daß sich Straube auch in den anderen Bearbeitungsfragen Chrysander anschloß, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

Neue Ortsgruppen. In den letzten Wochen sind verschiedene neue Ortsgruppen gegründet worden, in Helsingfors, Karlsruhe und Mannheim. Verwiesen sei auf die »Mitteilungen«.

Rom. Die »*Società internazionale per la diffusione della musica da camera*«, die, im dritten Jahre stehend, sowohl für wertvolle ältere wie neuere der Kammermusik im weiteren Sinne angehörende Werke mit großer Entschiedenheit in Rom eintritt, hat bereits zwei Konzerte in dieser Saison gegeben. Es will für den

Kenner der musikalischen Verhältnisse Roms etwas heißen, daß dort ein Unternehmen mit den Zielen wie sie diese Gesellschaft verfolgt, sich durchsetzen und halten kann. Um von diesen einen deutlichen Begriff zu geben, seien hier die Programme der zwei Konzerte angegeben: I. Pergolesi, Triosonate in *G*dur, Solokantaten (f. Bariton) von Carissimi: *Piangete aure* und Durante: *Concetto religioso*, Vivaldi, Konzert in *F*dur für 3 Violinen und Klavier, Verdi, Romanzen (f. Bariton): *Non t'accostar all' urna*, *More Elisa lo stanco poeta*, Bazzini, Quartett in *d*moll op. 75. II. Werke von J. S. Bach: Schlage doch, gewünschte Stunde (*Suona pur, divin momento*), Stücke für Pianoforte, Duette für Sopran und Alt, 4. Brandenburgisches Konzert). Die Leitung, die Textübersetzung und die Bearbeitung besorgte unser Mitglied F. Spiro.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Adler, Guido. Schiller und Schubert. Einleitende Worte, gesprochen bei der 26. Schubertiade am 30. Januar 1910. Gr. 8°, 4 S. Wien, Verlag des Schubertbundes.

Beethoven, Ludw. van. Briefe, in Auswahl hrsg., eingeleitet u. erläutert v. Dr. Wolfg. A. Thomas-San-Galli. In »Bibliothek d. Gesamtliteratur«. Kl. 8°, VI u. 210 S. Halle, O. Händel, 1910. ℳ 1, 35.

Blümml, E. K., Frz. Fr. Kohl u. Jos. Reiter, Die Volksliedbewegung in Deutschösterreich. 8°, 147 S. Wien, Dr. R. Ludwig, 1910. ℳ 2,—.

Burgess, Francis. The organ of 50 years hence. London, Reeves, 1910. 1/.

The organ is out of all comparison the most complex musical instrument yet invented; the reason being that, whereas in volume and power of effect it has to rival a complete orchestra composed of many persons, it is itself merely blind mechanism operated on by a single person. The limitations of the organ, like those of most wind instruments, are obvious; but marvels are there done in the way of bringing numberless filaments of scattered intricate mechanism to the nervous-centre of the organ-stool. The main problem-heads of organ-construction might be said to be three:—first the provision of pipes in series duly designed and arranged, secondly the disposition of the same in connection with claviers, etc., so as to make the best effect when operated on, thirdly the provision of adjuncts of control to assist the player in operating. In point of fact however, these subjects are all interlaced; and "disposition" is not essentially distinguishable from "control". Such is the complex topic. In practice human ingenuity has readily grappled with it; writers on the subject have not as a rule been of sufficient intellectual calibre to analyse it. Consequently, as is well known, minor literature thereon is a never-ending babble, and soundly written books thereon are rare. The Rimbault and Hopkius "History and Construction of the Organ", which has nearly monopolized the English market since 1855 (new editions in 1870 and 1877) is a greatly over-rated book. Rimbault's historical portion is absurd in its superficiality.

It is some relief to read the present historical, critical and anticipatory brochure; which, if on a small scale, is sensible. Author correctly notes, as a main landmark in the conversion of what was on the whole English thin and ill-balanced disposition to Dutch and German full and well-balanced disposition (cf. Z. XI, 87, 88, Dec. 1909), the 1829—1837 York Minster organ. John Camidge (1758—1844), the second of the three generations of Camidge-organists at the Minster, designed this (Wm. Hill executing it) with great daring. The Great and Choir went to CCC, and the pedal had thus, by borrowing or coupling, splendid extra basses. The arrangements on the manuals were less satisfactory. By a strange departure from the conventional usage as to foot-length figures, the tabular specification at "Grove", III, 541, gives a totally wrong idea of the manual stops. But at any rate there was abundance of low tone in the organ, suitable for a cathedral, to be got at by the player somehow; and that was the main consideration. There was much wrangling over this important experiment or set of experiments; but it is by no means certain that in respect of compass Camidge had not somewhat the eye of a seer. Author gives due panegyric to the work of C. S. Barker (1806—1879), Henry

Willis (1821—1901), and Thos. Casson, in the department of "action" and control; the inventions of the last-named have been and are being copied passim; the intricacy of such modern mechanism can be seen from the diagrams at Samm. XI, 460, 461, April 1910. Under the head of forecast, author predicts still more assimilation to the Dutch and German models of "disposition". To be candid, while English organ-mechanism is unsurpassed, English organs of the present day are as to general effect in a state of transition; for some reason or other they have lost the mellowness of one school without attaining the mellowness of the other. Perhaps not enough money is spent on them. General surveys of English organ-building are at II, 442, Sep. 1901, and XI, 85, Dec. 1909.

Cady, Calvin Brainerd. A Syllabus of a Course on the first four periods in Music Education for Pianoforte Interpreters. New-York, Teachers College, Columbia University, 1910. 10 Cts.

Chamberlain, Houst. Stewart. Das Drama R. Wagner's. Eine Anregung. 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 3,—.

Daffner, Hugo, Musikwissenschaft und Universität. Eine Denkschrift. 8°, 23 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

Die idealen Forderungen, die in Sachen der Musikwissenschaft von der Universität erhoben werden müssen, hat Hermann Kretzschmar im VI. Kapitel seiner »Zeitfragen« mit klassischer Meisterschaft zusammengestellt. Daffner nimmt das Problem mehr von der rein praktischen Seite. Er hat einen guten Blick dafür, wie sehr wir in den aktuellen Verhältnissen noch hinter dem Ideal zurück sind; jeder, der diese Verhältnisse näher kennt, wird mit ihm zugeben müssen, daß die Lage der Musikwissenschaft (von Berlin, München und ganz wenigen anderen Universitäten abgesehen) an den deutschen Fakultäten mangels eines Ordinariats und damit mangels genügenden Einflusses der Dozenten auf die Geschäfte eine wenig zufriedenstellende ist; daß die Verquickung von akademischen Kapellmeisterposten und Universitätsprofessuren schwere Gefahren für den wissenschaftlichen Betrieb mit sich bringen kann u. a. m. Daffner führt auch einige besonders grasse Einzelbeispiele an, rücksichtsvollerweise ohne Personalia; das ist auch nicht nötig, denn die Fachleute wissen ohnehin, wer z. B. hinter dem famosen Klassikerbiographen und Liederkomponisten (»mit Harmonieschnitzern, die keinem einfältigen Musikschüler nachgesehen würden«) zu suchen ist. Wir wünschen dem ruhig und sachlich geschriebenen Büchlein zahlreiche aufmerksame Leser, insbesondere in den akademischen Kreisen. Justus.

Dauriac, Lionel. Le Musicien-Poète: Richard Wagner. 8°, 333 S. Paris, Fischbacher, 1908.

Dauriac's Buch besteht seiner eigenen Angabe gemäß aus einer Reihe von Vorlesungen, die er für die *Ecole des Hautes Etudes Sociales* bestimmt hatte, durch Krankheit aber abzuhalten verhindert war. Er versichert, daß er die ganze, in französischer Sprache erschienene Wagner-Literatur gelesen, ja sogar studiert habe. Als den ersten und wichtigsten seiner Gewährsmänner bezeichnet er H. St. Chamberlain, der ihm als der tiefste Wagner-Kenner der Gegenwart gilt. In dem und jenem wagt er es zwar, eine von Chamberlain abweichende Meinung geltend zu machen; auch ist er überzeugt, daß nicht alle Schriften seines Führers gleichwertig sind. Immer und überall aber, wo er Chamberlain widerspricht, hat er das Gefühl der eigenen großen Kühnheit. — Nicht recht vereinen läßt es sich mit dieser hohen Wertschätzung Chamberlain's, daß Dauriac zugleich von den Wagner-Schriften Nietzsche's sagt, es sei nie Tieferes über Wagner gedacht worden, und daß er sich auch vor dem »ausgezeichneten Musikgelehrten« Guido Adler in tiefem Respekte verneigt. Arthur Seidl wird erwähnt als ein Wagnerianer, dessen Bewunderung des Meisters immer mehr an Weisheit zunehme.

Wie sehr D. auf sekundäre Quellen angewiesen ist und wie weit infolgedessen seine Abhängigkeit geht, mag daraus erhellen, daß er nur aus den Angaben Chamberlain's über Wagner's Sarazenin unterrichtet scheint, ferner über die aus dem Jahre 1848 stammende und in den gesammelten Schriften enthaltene Nibelungen-Skizze und über den ebenfalls dort zu findenden Ausspruch Spontini's über Wagner.

In zehn Kapiteln schildert D. den dichterischen und musikalischen Gehalt der Dramen Wagner's von den Feen bis zum Parsifal, ein Kapitel ist den theoretischen Schriften gewidmet, das letzte dient dem zusammenfassenden Rückblick. Der Anhang gibt eine Übersicht über die französischen Übersetzungen der Werke Wagner's und die wichtigste, in französischer Sprache vorhandene Wagner-Literatur. Die kritische Sichtung geschieht hier in

der bei französischen Schriftstellern üblichen verbindlichen Weise.

Ausdrücklich verwahrt sich D. gegen die Meinung, daß er an Wagner etwa musikalische Kritik üben wolle. Beim Überblicken seiner eigenen Schrift kommt er zu dem Ergebnis, daß er alles andere eher geleistet habe als eine musikalisch-kritische Arbeit. Er beschränkt sich auf ein Terrain, auf dem er sich mehr zu Hause fühlt, nämlich auf das der »musikalischen Psychologie«. Daher trägt sein Buch auch den Untertitel: »*Etude de Psychologie Musicale*«. Was er selbst nun aber unter »musikalischer Psychologie« versteht, ist nicht ganz leicht zu sagen. Vielleicht die Verdeutlichung seelischer Vorgänge durch begleitende Musik.

Wenn D. sich scheut, den musikalisch-kritischen Boden selbst mit Entschiedenheit zu betreten, so mag dies seinen Grund haben in dem Gefühl einer gewissen Unsicherheit. Er wagt es zwar, im zweiten Akt des Lohengrin Längen zu konstatieren. Auch von der Erzählung Wotans im zweiten Akt der Walküre sagt er, daß sie »für Franzosen« von einer unerträglichen Länge sei. Schüchtern rührt er an die Frage, ob Wagner wirklich, wie Nietzsche meint, die Musik krank gemacht und ob er nicht versucht habe, ihr mehr zu geben, als er zu geben imstande war. Zu einem entschiedenen eigenen Urteil in diesen Dingen findet D. aber nicht die Kraft. Er rät zur Vorsicht, hebt hervor, daß eine musikalische Kritik der Dramen Wagner's lange Studien und große Anstrengung erfordern würde, glaubt auch, daß ein noch größerer Zeitabstand zwischen uns und die Dramen treten müsse. Das Kapitel der Fehler werde man besser in zwanzig Jahren schreiben können als heute. Daher verzichtet er freiwillig darauf, von den Mängeln der Werke zu sprechen, obgleich er an deren Existenz fest glaubt und die Kritik für unbedingt notwendig hält. Er überläßt sie aber solchen, die jünger und kühner sind als er, und hofft bestimmt, daß andere das von ihm Versäumte nachholen werden. Den Anfang dazu glaubt er durch Guido Adler gemacht.

D.'s Schüchternheit in musikalischen Dingen wird für die Gesamtanlage seines Buches nach einer Seite verhängnisvoll. Er erklärt selbst, daß seine ganze Darstellung durch zwei leitende Ideen beherrscht werde, deren erste er mit Chamberlain teilt. Sie ist im Grunde nicht mehr als eine Selbstverständlichkeit und besagt, daß die chronologische Folge der Werke Wagner's zugleich eine logische, d. h. durch innere, dem Menschen Wagner oft unbewußte Gesetze bedingte Folge bedeute. — Die zweite leitende Idee beansprucht D. als sein geistiges Eigentum. Sie geht ganz zurück auf seinen Verzicht, Wagner's musikalische Entwicklung kritisch zu würdigen. Da diese Entwicklung nun aber doch einmal Probleme in sich birgt, denen nur auf dem Wege musikalischer Kritik beizukommen ist, so bleibt D. nichts anderes übrig, als der Schwierigkeit auszuweichen, indem er sie auf ein anderes Gebiet hinüberspielt. — Er fühlt, daß die späteren Dramen Wagner's mancherlei Bestandteile aufweisen, die sich mit unmittelbar schlagkräftiger dramatischer Wirkung nicht mehr vereinen lassen. Anstatt nun aber das Übel an der Wurzel zu fassen und es da zu suchen, wo es in Wirklichkeit liegt, nämlich in der musikalischen Gestaltung als solcher, macht Dauriac aus der Not eine Tugend, hilft sich mit der überraschenden Erklärung, daß Wagner in das Drama das erzählende Element wieder eingeführt habe und daß nun durch ihn die Tragödie, ohne daß sie aufhöre Tragödie zu sein, zum Epos geworden sei, die Komödie den Roman in sich aufgenommen habe [»se double du roman«].

Diese leitende Idee zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch. Vor allem dem »Ring« glaubt D. die wichtigsten Beweise für seine Auffassung entnehmen zu dürfen. Hier sieht er das Dilemma Epos-Drama gelöst, die versöhnende Synthese vollzogen. Er beruft sich auf Chamberlain, der ebenfalls den »fast epischen« Charakter des Rings hervorhebe. Die Bezeichnung des Rings als Trilogie führt D. auf die dramatische, die Bezeichnung als Tetralogie auf die epische Betrachtungsweise zurück. Dem Orchester weist er hier eine epische Funktion zu; auch das Entstehen bestimmter Leitmotive gründet er auf den epischen Geist, der die Musik jeweils inspiriere. Er vergleicht das Leitmotiv und seine Anwendung überhaupt mit dem homerischen Epitheton ornans und zieht daraus erneut den Schluß, daß der Ring nach der Art eines epischen Werkes gezimmert, ja daß er selbst ein episches Werk sei. Aus alledem ergibt sich, daß die Walküre zwar vor allem eine Tragödie sein wolle, nicht weniger aber ein Epos heißen dürfe. Im Siegfried vollends findet D. die epische Funktion des Orchesters konstant, das epische Gerüste, welches die ganze Dichtung stütze, besonders fest, leicht und durchsichtig. Aus diesem Grunde möchte D. den Siegfried mehr »wagnerisch« nennen als die Walküre. — Und welchen Schluß knüpft er an diese

Betrachtung? Keinen anderen, als daß der Siegfried überhaupt kaum mehr aufs Theater gehöre.

Mit dieser Wendung wird die Unhaltbarkeit dieser ganzen Auffassung endgültig offenbar. Was hätte wohl Wagner selbst gesagt, wenn sie ihm unterbreitet worden wäre? Gewiß hätte er gewettert und gezürnt. Er wollte ja doch lebendige Bühnenwerke schaffen, Dramen, denen die szenische Darstellung Lebensbedingung ist. Das Urteil, daß er statt dessen episch gefärbte Werke aus der Hand gegeben habe, wäre ihm als die größte künstlerische Schmach erschienen. — D. greift zwar jeweils wieder zu Einschränkungen seiner Auffassung. Er versichert ausdrücklich, daß die Musik bei Wagner nicht etwa »erzähle«, daß nichts eine so törichte Behauptung stützen könne. Er verwahrt sich dagegen, daß die »Assimilation« zu einer »Identifikation« gemacht werde, unterscheidet zwischen »*œuvre épique*« und »*poème épique*« im gewöhnlichen Sinn des Wortes und nennt es eine Absurdität, diese letztere Bezeichnung auf das Wagner-Drama anwenden zu wollen. In die Tiefen dieser Unterscheidung einzudringen, ist vielleicht nicht jedem gegeben. Es muß für uns dabei sein Bewenden haben, daß D. die späteren Dramen Wagner's wesentlich durch epische Elemente bedingt glaubt und daraus ihre besondere Eigenart erklärt.

Manche feine Bemerkung widmet D. dem Dichter Wagner wie dem Zusammenwirken des Dichters mit dem Musiker. Auch den Ästhetiker würdigt er einsichtsvoll und verständig. Die Ästhetik gilt ihm als eine spezifisch deutsche, den Franzosen vorerst noch nicht ganz erreichbare Wissenschaft. Seine eigenen Bemerkungen erhalten besonderen Wert dadurch, daß er hier den Mut zur Kritik und selbständigen Meinung findet und nicht alles und jedes, was Wagner sagt, unbesehen hinnimmt. Er zweifelt an der unbedingten Zuverlässigkeit der von Wagner aufgestellten, sehr sonderbaren (très curieuse) Sprachtheorie; er glaubt, daß Wagner's Gründe zuweilen keine Gründe seien. In Wagner's Psychologie des Dichter-Musikers findet er einen erstaunlichen Reichtum an Phantasie und zugleich eine erstaunliche Armut an positiven Daten. Wer sich nicht mit Metaphern begnügen wolle, laufe Gefahr, keine wirklichen Gedanken dafür zu erhalten.

Nicht immer mit zarter Hand berührt D. die rein menschlichen Beziehungen Wagner's. Das Wesen des Menschen Wagner ist ihm doch wohl nicht in seiner ganzen Reinheit und Tiefe aufgegangen. Offiziell verzichtet er zwar darauf, Wagner vor das Tribunal der öffentlichen Meinung zu zitieren, kann sich aber doch nicht des Verdachtes erwehren, daß diese Zitation dem Gedächtnis des Meisters schaden möchte, da Wagner, wie in der Kunst, so auch in der Liebe nicht frei gewesen sei von Charlatanismus. Als die beiden eigentlichen Opfer der tragischen Verkettungen erscheinen ihm Minna und Mathilde. Wagner selbst hält er für viel weniger beklagenswert. In den Beziehungen zu Mathilde erscheint er ihm als ein Egoist, der die Liebe dieser Frau für sein künstlerisches Schaffen brauchte und ausnützte. D. zieht sogar in allzu deutlichen Worten Möglichkeiten in Erwägung, von denen auch nur zu sprechen ein Feinfühlender Bedenken tragen sollte. Der armen Minna widmet er die grausame Bemerkung, sie habe wenigstens so viel Geist gehabt, zur rechten Zeit zu sterben.

Im ganzen darf gesagt werden, daß D.'s Buch das Ergebnis einer eingehenden, gewissenhaften Beschäftigung mit Wagner's Lebenswerk und zweifellos geeignet ist, französische Leser in dessen Umkreis einzuführen. Zur Aufhellung des Wagner-Problems in seinen wichtigsten und brennendsten Fragen wird es aber nicht viel beizutragen imstande sein. Dazu ist es im ganzen von einem zu harmlosen, schöngeistigen Charakter. Man tut D. wohl nicht Unrecht, wenn man von ihm sagt, daß er sein Thema in der Art eines geistvollen und belesenen Feuilletonisten behandelte. Es fehlt ihm zwar keineswegs an Freimut und Aufrichtigkeit, wohl aber an durchdringender kritischer Kraft. Wenn wir ihn zu den am meisten vorgeschrittenen Wagner-Kennern Frankreichs rechnen, so dürfen wir — ohne unbescheiden zu sein — sagen, daß wir in Deutschland doch um ein Beträchtliches voraus sind. In Deutschland ist Wagner geboren worden, und hier wird er wohl auch zuerst in seiner historischen Bedeutung objektiv gewürdigt und nach Recht und Verdienst in die Kette der Entwicklung eingereiht werden. Die Lösung dieser Aufgabe erfordert aber noch ein reichliches Maß von Scharfblick, Mut und auch Opferwilligkeit. Über Wagner die Wahrheit zu sagen, ist heute ein gar gefährliches Unternehmen, ebenso gefährlich wie es vor 50 Jahren war, sich rückhaltlos zu ihm zu bekennen. Wie damals der Klassizismus, so ist heute die Wagner-Orthodoxie allmächtig geworden, und diese ist, wie alle Orthodoxie, unduldsam, fanatisch und blindwütig in

ihrem Haß. Einer ihrer Vertreter, Wolfgang Golther, verlangt von jedem Wagner-Schriftsteller zu allererst die »richtige« Gesinnung. Nun wohl, die richtige Gesinnung, das ist zu allen Zeiten der Mut zur Wahrheit gewesen. Paul Moos.

Dubitzky, Franz. Kühne Harmonien aus alter und neuer Zeit. 32. Heft des »Musikalischen Magazin«. 8°, 35 S. Langensalza, Beyer & Söhne, 1910. ℳ —,45.

Ecorcheville, I. Catalogue du fonds de Musique Ancienne de la Bibliothèque Nationale. Public. annexes d. l. Soc. intern. de Mus. (Section de Paris.) Volume I. A.-Air. Lex. 8°., (V) et 241 p. Paris, Société internationale de Musique, 1910.

Fischer, Eugen. Neue Gesangschule mit praktischen Beispielen am Grammophon. Gr. 8°, VIII und 137 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 4,—.

Fries, Albert. Aus meiner Studienmappe. I. Heinrich von Treitschke's Stil. II. Richard Wagner's Stil in Vers u. Prosa. Gr. 8°, 92 S. Berlin, Borussia, 1910. ℳ 1,50.

Funtek, Leo. Bruckneriana. 8°, III u. 65 S. Leipzig, Verlag f. Literatur, Kunst u. Musik, 1910. ℳ 1,—.

Graf, Max. Die innere Werkstatt des Musikers. Mit 6 Fksm.-Beilagen, 72 Notenbeispielen u. 10 Partiturbeispielen. Gr. 8°, VIII, 270 S. Stuttgart, F. Enke, 1910. ℳ 6,40.

Hesse's, Max, deutscher Musikerkalender für das Jahr 1911. 26. Jahrg. Leipzig, Max Hesse, 1910. ℳ 2,—.

Dieser beliebte Musikerkalender sei wegen seines allerdings wenig vollständigen Konzertberichtes und seiner literarischen Beiträge hier angezeigt. Lange Jahre rührten die letzteren von H. Riemann her, und bei der weiten Verbreitung des Kalenders in Musikerkreisen waren sie als eine Brücke zu betrachten, die von der Musikwissenschaft zum praktischen Musikertum führte. Die diesjährigen Beiträge stammen von Karl Mennicke, von denen der zweite: »Die gelahrten Musikanten« ein Thema weiterspinnt, das auch von Riemann schon an dieser Stelle behandelt worden ist und wohl noch lange zur Tagesordnung gehören wird. Mennicke's Ausführungen haften noch manche Studentenmanieren an, sie bringen indessen manches Neue zu dem Thema, fordern aber oft auch zum Widerspruch auf. Davon sei nur das herausgegriffen, was vom Verfasser gegen die heutige Musikwissenschaft vorgebracht wird. Es heißt da z. B.: »Oder man fordere von der Leitung von Denkmälerausgaben, daß, von Raritäten abgesehen, nur dasjenige in vorsichtigster Auswahl neugedruckt werde, das für die Bibliothek des Gelehrten durchaus unentbehrlich ist.« Wer könnte diese Frage einigermaßen befriedigend lösen? Vor 20 Jahren war manches entbehrlich, was heute als unentbehrlich erscheint, und dann kommt es doch darauf an, welche Studien an älteren Werken getrieben werden. Manche Studien erfordern nur eine kurze Durchsicht von Werken, andere aber eine Art von Beschäftigung, die, wäre man auf Bibliotheksstudium angewiesen, gar nicht getrieben werden könnte. Man sehe sich doch einmal die Privatbibliotheken von Gelehrten anderer Gebiete an, um eine Ahnung davon zu erhalten, was für »unentbehrlich« gehalten wird. Es läßt sich im Einzelnen verfolgen, daß manche Untersuchungen überhaupt erst durch bequem zugängliche Neuausgaben angeregt wurden, wobei es fast regelmäßig vorkam, daß diese jahrelang unbenutzt dalagen, also jedermann wirklich entbehrlich waren. Seien wir doch himmelfroh, daß der Schatz an kritischen Neuausgaben von Jahr zu Jahr wächst, und wenn wir selbst ihrer noch nicht froh werden, so freue man sich darüber, daß eine Zeit kommen wird, bei der dies der Fall ist. Für manche Fragen, die erst eine spätere Zeit untersuchen wird, kann gar nicht genug Material bereit liegen, wobei es sich nicht nur um solches handelt, das einen Höhepunkt in einer Entwicklung anzeigt. Wir arbeiten nicht nur für unsere Zeit, sondern auch für eine spätere, und deshalb sind Angriffe auf die Denkmäler, wenn sie aus den eigenen Reihen kommen, eigentlich ein Frevel. So beantwortet sich auch die Frage des Verfassers im gleichen Sinn: »Hat es aber Sinn, sämtliche Opern von Rameau, Gluck und Grétry oder ein ziemlich unbedeutendes Werk in elegantestem Stich vorzulegen, das auf den europäischen Bibliotheken in ausgezeichnet erhaltenen Exemplaren den Forschern zur Verfügung steht?« Eine Rameau'sche Oper und ein xbeliebiges, ziemlich unbedeutendes Werk im gleichen Atemzug zu nennen, dürfte nicht jedermanns Sache sein. Jeder lächelt heute darüber, wenn er hört, daß Hauptmann es für mehr als überflüssig hielt, die sämtlichen Werke Händel's herauszugeben, aber allem nach sind Rückfälle in diese Zeit doch noch jeden Tag zu befürchten. Da es nun allerdings nicht jedes halbe

Jahrhundert gerade Händel's zu edieren gibt, muß man sich an Rameau's und Gluck's halten! Sicherlich, die Zeit für die Herausgabe sämtlicher Gluck'schen Opern ist noch nicht da, und vorläufig liegt auch nicht eine einzige frühere Oper Gluck's im Druck vor. Wo es noch gar nicht brennt, sind Löscharbeiten eigentlich eine recht kuriose Arbeit. Und wenn der Verfasser die Ansicht vertritt, daß uns »nichts dringender als eine angewandte Ästhetik nottut, die dem Wesen der Tonsprache methodisch und systematisch auf den Grund geht«, so wird er wissen müssen, daß gerade zu solchen Studien enorm viel leicht erreichbares, kritisch herausgegebenes Material gehört, unter dem die Werke von Größen wie Rameau und Gluck keineswegs fehlen dürften. Man sieht, der Verfasser steht nicht über seinem Thema. Ganz eigentümlich erscheint es aber, wenn gerade M. vor dem »Cliquen«wesen in der Musikwissenschaft warnt und die Drohung ausspricht, daß, höre dies nicht auf, man sonst einmal »rücksichtslos in diese Dinge hineinsteigen« müßte. Da möchten wir raten, daß der Verfasser einmal in sein eigenes Buch »hineinsteigt«. Der Wert des Aufsatzes sei nicht verkannt, aber Reife läßt er, und gerade für die Verhältnisse eines Musikerkalenders da und dort ziemlich vermissen. A. H.

Hirchfeld, Rob. Festrede zur Grundsteinlegung des Mozarthauses 6. VIII. 1910. (Mozartfeier Salzburg 1910.) Lex. 8°, 18 S. Salzburg, H. Kerber, 1910. ℳ 1,80.

Hughes-Hughes, Augustus, Catalogue of Manuscript Music in the British Museum. Vol. III. London 1909.

Mit diesem dritten stattlichen Bande, der in der Art seiner beiden Vorgänger angelegt ist, ist der Manuskriptkatalog des British Museum abgeschlossen. Seine erste Hälfte (Part III) enthält die Abteilungen Orchester-, Kammer- und Tanzmusik und macht mit einer Fülle von zum Teil noch unerforschten Kompositionen bekannt. Hervorgehoben seien die prächtigen Kollektionen von Gambenstücken, Lautensoli und -duetten (besonders reichlich vertreten), Orgelmusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert meist englischer Meister, Instrumentaltänze (3 bis 6stimmig) vom 16. Jahrhundert an, und Klavierstücke von Bird und Bull an bis Hummel und Clementi. Die zweite Hälfte (Part IV, V) bringt ein Verzeichnis von handschriftlichen Harmonielehren, Traktaten (darunter von zahlreichen Kopien aus Gerbert bekannter, aber auch unbekannter Abhandlungen aus dem Mittelalter), Memoranda, Biographien, Instrumentenschulen usw., endlich Anhänge und Vervollständigungen der ersten beiden Katalogbände (geistliche und weltliche Musik). Musterhafte Inhaltsverzeichnisse erleichtern die Benutzung dieser unschätzbaren neuen Quelle. A. Sch.

Istel, E. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. (Aus Natur und Geisteswelt) kl. 8° g., 167 S. B. G. Teubner in Leipzig. 1909. ℳ 1,20.

Wir besitzen noch keine erschöpfende Darstellung der Musikperiode, die wir unter dem vielfach mißverstandenen Schlagworte des romantischen Zeitalters begreifen. Für die Literarhistoriker älteren Schlages wie Haym lag der Abschnitt des deutschen Geisteslebens, in dem die Musik eine bewußt romantische Kunst wurde, jenseits der Grenze des ihnen Erreichbaren und z. T. auch Erreichenswerten; auch die jüngere Literaturgeschichtschreibung, die die Notwendigkeit und Berechtigung der musikwissenschaftlichen Forschung allmählich erkannt hat, geht doch selbst meist an der Musik vorüber. Daß dadurch Gestalten wie die E. T. A. Hoffmann's in durchaus einseitiger Beleuchtung erscheinen, liegt klar auf der Hand. Die Musikhistoriker andererseits sind wieder einer zusammenfassenden Darstellung der Art, daß die Musik im Zusammenhange des großen Ganzen der Kultur erschiene (etwas, das gerade bei der Behandlung der Romantik unerläßlich ist), aus dem Wege gegangen, oder haben alles dahin zielende nur andeutungsweise gestreift. Die Notwendigkeit der Behandlung dieses geschichtlich so bedeutungsvollen Abschnittes liegt also durchaus vor. Istel hat sich auf die Blüteperiode beschränkt und auch hier mehr Fingerzeige als die breite und tiefe Ausführlichkeit des einzelnen geben wollen. Man soll bei der Beurteilung seiner Arbeit diese Absicht nicht übersehen. Aber daß eine andere Behandlung des Stoffes zweckmäßiger gewesen wäre, darf gleichfalls nicht verschwiegen werden. Die Anführung aller poetisierenden Erläuterungen, um die Wesenheit des Begriffes der Romantik festzustellen, in Ehren; da sich aber für den rückschauenden Blick unserer Zeit die Möglichkeit ergibt, die Grenzlinien zwischen klassischer und romantischer Kunst zu ziehen, da der Historiker die Pflicht hat, einen festen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus er die Erscheinungen messen kann, so war der Ausgangspunkt der Schrift m. E. von selbst gegeben. Er liegt eben

darin, die Eigentümlichkeiten des romantischen Stiles festzustellen, zu zeigen, wie mit dem zu Ende gehenden Zeitalter Beethoven's der Kunst neue Ziele erwuchsen, Ziele, die durch die allgemeine Richtung der geistigen Entwicklung bedingt waren.

Über die stoffliche Gliederung, die Istel anwendet, ließe sich streiten, auch darüber, ob nicht an Stelle des vielen Biographischen ein Eingehen auf den sachlichen Kern zweckmäßiger gewesen wäre. Sei es genug an dem. Gern sei anerkannt, daß das Büchlein hübsch und warm geschrieben ist. Es bringt auch mancherlei Neues, das freilich nicht (s. S. 148 unten) mit Fanfaren als solches angekündigt werden sollte!

Wilibald Nagel.

Istel, E. Das Kunstwerk Richard Wagners, Bd. 330 von »Aus Natur- und Geisteswelt«. Kl. 8°, VIII und 148 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1910. ℳ 1,—.

Kleines Tonkünstlerlexikon, enthaltend kurze Biographien der Tonkünstler früherer und neuerer Zeit. Für Musiker und Freunde der Tonkunst herausgegeben von Paul Frank. Elfte, revidierte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Carl Kipke. 8°, 505 S. Leipzig, Verlag von Carl Merseburger. ℳ 2,50.

Das vorliegende Lexikon ist in seiner neuesten Auflage als eine Ergänzung zum Riemann'schen Werke gedacht, da es auch über weniger bedeutende, aber fruchtbare Komponisten besonders unserer Zeit schnell und kurz unterrichten will; es hätte für alle Redakteure und Musikschriftsteller ein immerhin brauchbares Nachschlagebuch werden und auch vielen Laien das wesentlich teurere Riemann'sche Lexikon einigermaßen ersetzen können. Leider steht der Herausgeber nicht auf der Höhe seiner Aufgabe; er verfährt sehr willkürlich bei der Aufnahme zeitgenössischer Musiker. Wie ein schneller Blick bereits zeigt, fehlen da Namen wie Hermann Abert, Wohlgemut, Karl Hasse, Johannes Wolf, Otto Urbach, Wiesner, Albert Kluge, Ferd. Braunroth u. a. Die Literaturangaben sind unvollständig (siehe z. B. Weber) und sehr viele biographische Nachrichten unkorrekt und ganz falsch. Es kann daher nicht gesagt werden, daß das kleine Lexikon den gedachten Zweck erfülle.

Georg Kaiser.

Krall, Emil. Spielmannskunst. Die Kunst des Übens und der Ausübung der Kunst. Zwölf Briefe an einen jungen Instrumentalisten. 8°, VI und 108 S. Leipzig, C. Merseburger, 1910. ℳ 1,50.

La Mara, Liszt und die Frauen. Mit 23 Bildnissen. 8°, VIII und 321 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 6,—.

Landormy, P., Histoire de la musique. Paris, Librairie P. Delaplane, 1910.

In Frankreich, das mit populären Musikgeschichten bei weitem nicht so reich gesegnet ist wie Deutschland, wird sich der kleine, handliche Band von Landormy sicher bald Freunde erwerben. Daß auf 350 Seiten Kleinoktav nicht viel mehr zu bringen ist, als eine skizzenhafte Aufzählung des Nötigsten an biographischen und bibliographischen Daten, und daß ganze große Gruppen von Komponisten und geschichtlich wichtigen Werken sich gegenüber breit ausgeführten Kapiteln über große Meister mit ein paar Zeilen begnügen müssen, ist bei derartigen Werken selbstverständlich. Eine mehr als nur ganz allgemeine Orientierung wird daher niemand erwarten dürfen.

A. Sch.

Lindgren, Adolf. Harmonische Studien. Leipzig, F. Schuberth. ℳ 2,—.

Liszt, Franz. Gesammelte Schriften. Volksausgabe. 1. und 2. Bd. Neu durchgesehene Ausgabe. 1. Bd. Gr. 8°, VIII und 176 S. 2. Bd. VIII und 244 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. Doppelband ℳ 6,—.

Diese sehr begrüßenswerte, ebenfalls von La Mara besorgte »Volksausgabe« enthält im ersten Band die Schrift über Chopin, im zweiten die großen Abhandlungen über die Wagner'schen Werke der Dresdener Periode. So interessant die Schriften auch sind, so wird sich doch kaum jemand mehr verhehlen können, daß sie in manchem entschieden überholt sind, und man diese Erklärungen nicht immer gelten lassen kann. Sie sind für ihre Zeit bewunderungswürdig in der produktiven Stellungnahme zu der Kunst Wagner's, aber es kommt Liszt auch garnicht darauf an, derartiges in den Werken zu finden, wie er sie etwa gemacht haben würde. Stellen von genauer Interpretation stehen solche gegenüber, in denen Liszt mehr über eigene Themen phantasiert als daß er sich wirklich an seine Unterlage hält. Darüber müssen wir uns heute klar sein. Aber immerhin, mit dem Wagner'schen Kunstwerk sind diese Schriften auf immer verbunden, denn gar manches hat wieder auf Wagner selbst zurückgewirkt. Zu einer »Volksausgabe« eignen sich die wichtigsten Schriften — den ersten zwei

Bänden sollen noch zwei weitere folgen — besonders deshalb, weil Liszt auf einem breiten Bildungsniveau entwickelt.

Ludwig, Frdr. Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. Hrsg. m. Unterstützg. der wissenschaftl. Gesellschaft u. der Cunitzstiftg. in Straßburg. I. Bd. Catalogue raisonné der Quellen. 1. Abtlg. Handschriften in Quadrat-Notation. Lex. 8°, VI und 314 S. Halle, M. Niemeyer, 1910. ℳ 18,—.

Mattheson, Grundlage einer Ehren-Pforte, usw. Hamburg 1740. — Vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentl. biograph. Hinweisen und Mattheson's Nachträgen hrsgb. v. Max Schneider. Lex., XLIV, 444 S. u. 51 S. Anhang. Berlin, in Kommission von L. Liepmannssohn, 1910.

Schneider hat sich mit der Neuausgabe dieser »Grundlage« ein bedeutendes Verdienst erworben, besonders durch die Art, wie sie geschah. Obwohl es sich nicht gerade um einen anastatischen Nachdruck handelt, entspricht er doch in der Seitenzahl genau dem Original und der schöne Druck macht durchaus einen altertümlichen Eindruck. Mittelst Randbemerkungen ist anf die wichtigste neuere Literatur verwiesen; wer da blättert, sieht, über wie sehr viele Männer die heutige Musikwissenschaft noch gar nichts gearbeitet hat. Auf Vollständigkeit wollen allerdings die Literaturnachweise keinen Anspruch machen.

Im allgemeinen gibts nicht viel geeigneteres zur Kenntnis des Musiklebens des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts als die »Ehrenpforte« mit ihren Biographien. Schade bleibts ja immer, daß nicht mehr Musiker ihre Lebensbeschreibung abgefaßt haben, denn die meisten verstehen gut zu erzählen. Wie ein Verhängnis liegt es ja auch auf dem Buch, daß die zwei größten Musiker ihrer Zeit, Händel und Bach, nur indirekt und gar nicht vertreten sind.

Mayrhofer, Rob. Der Kunstklang. 1. Bd. Das Problem der Durdiatonik. Gr. 8°, VII u. 253 S. Wien, Universal Edition, 1910. ℳ 4,—.

Michel, Henry, La Sonate pour Clavier avant Beethoven. Paris, Fischbacher, 1908.

Eine Reihe von Vorträgen, die der Verfasser in Amiens gehalten hat und die das Thema einem Publikum nahe zu bringen suchen, das nur notdürftige Kenntnisse in der allgemeinen Musikgeschichte besitzt. A. Sch.

Nagel, Wilibald. Studien zur Geschichte der Meistersänger. Musikalisches Magazin, Heft 27. 8°, VIII u. 216 S. Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne, 1909. ℳ 3,—.

Der Verfasser stellt sich die Aufgabe »Die Grundlagen des Meistergesanges darzulegen, seine örtliche Verbreitung nach Möglichkeit festzusetzen und die Bedeutung der ganzen Erscheinung, über die auch heute noch trotz aller Einzelforschungen und auch trotz Richard Wagner die krausesten Ansichten im Umlauf sind, ins rechte Licht zu stellen«. (S. V.) In dem Umkreis der Untersuchungen tritt das Musikgeschichtliche zurück, und somit wird die »Bedeutung der *ganzen* Erscheinung« eben nicht klargestellt. Das Überwiegen der kulturhistorischen Betrachtung gegenüber der musikgeschichtlichen entspricht aber der vollkommen richtigen Auffassung, daß man dem Meistergesang nicht völlig gerecht wird, wenn man ihn »ausschließlich nach seiner dichterischen oder musikalischen Seite hin betrachtet«. (S. 86.)

So behandelt denn das 1. Kapitel »Die Grundlagen des Meistergesanges«; in einem geschichtlichen Überblick wird gezeigt, auf welchen Leistungen von Klerus, Ritterschaft und Bürgertum das Wesen der Meistersinger sich aufbaut und somit die historische Herleitung gegeben und zugleich die Grundlage für ein gerechtes Urteil gewonnen.

Kapitel II geht dann im speziellen der Frage nach, wie die eigentümliche schulmäßige Gestaltung des Meistergesanges zu erklären sei.

Den Kern des Buches bildes die nach Städten geordnete Geschichte der einzelnen Meistersingerschulen: Kap. III. Hier, unter den speziell historischen Untersuchungen, erscheint bei Gelegenheit der Darstellung der Nürnberger Verhältnisse eine allgemeine und theoretische Abhandlung über die Form der meisterlichen Dichtung und über die Musik der Meistersinger (S. 67—89). Man wird fragen dürfen, ob diese beiden Gegenstände nicht ein besonderes Kapitel zwischen II u. III hätten beanspruchen dürfen.

Kap. IV behandelt: »Die Meistersinger in der deutschen Kunst«. (Thomasius, Gottsched, Goethe, Deinhardstein, Reger, Lortzing, Wagner).

Ein Urteil über die Anlage der Schrift hat sich darauf zu gründen, daß der Verfasser sie »Studien« nennt. Bei aller Freiheit, die man hiermit für die Anord-

nung ihm zubilligen muß, bleiben die bei Kap. III erwähnten Bedenken gegen die Stellung der Untersuchungen über Dichtung und Musik der Meistersinger bestehen; und über den durch den weiteren Wortlaut des Titels: »Zur Gesch. d. Meistersinger« angedeuteten Umfang geht das IV. Kapitel hinaus. Ein Register, das den vielfältig zerstreuten Stoff gesammelt und somit fruchtbar gemacht hätte, fehlt leider.

Das in Kapitel I über die Grundlagen des Meistergesanges Gesagte findet man in den Schriften der Literar- und Kulturhistoriker schon genügend ausgeführt. Zu Kap. II, »über den Ursprung der Schulen« wird man sagen müssen, daß die gelegentlichen Zusammenkünfte der Meistersinger des XIV. u. XV. Jhdts. doch eine größere Rolle in der Entwicklung zu schulmäßiger Gestaltung des Meistergesanges spielten, als Nagel ihnen zuspricht. (S. 13/14.) [1]

Der wissenschaftliche Wert dieser Studien ist im 3. Kapitel zu suchen. Hier wird der Standpunkt der Forschung auf wirklich neue Gebiete vorgeschoben. Der Versuch, die Geschichte der Schulen in einzelnen Städten auf Grund archivalischer Studien darzustellen, ist bisher nur vereinzelt gemacht worden, für Nürnberg, Ulm, Straßburg u. a.

Nagel ist in solchen Fällen meist weiter vorgedrungen; für viele Städte leistet er die Arbeit zum ersten Male. Nicht immer läßt die Darstellung klar erkennen, wo sie selbständig Neues bringt und wo sie auf sekundären Quellen beruht; so hätte beispielsweise bei Iglau das Zitat der Arbeit von Wolfskrohn (S. 69) (neben der von Streinz) wiederholt werden dürfen. Indessen wird man für diese und ähnliche Unterlassungen die Abneigung des Verfassers gegen wiederholtes Zitieren, das bei der zerstreuten Anlage des Buches öfters hätte notwendig werden müssen, anführen können.

Am wertvollsten sind die Veröffentlichungen der Augsburger Akten, weil neben Nürnberg und Straßburg Augsburg eine besonders wichtige Stellung im Meistergesang einnahm und weil ferner die Ulmer Einrichtungen sich eng an die Augsburger anlehnten. (S. 138.)

Den Bemerkungen des Verfassers über die Musik der Meistersinger (73—89) wird man im allgemeinen beistimmen dürfen; der Standpunkt ist im wesentlichen an Riemann's, Runge's und Münzer's Arbeiten orientiert. Ersichtlich hat das Interesse des Verfassers mehr auf der kulturhistorischen als der musikgeschichtlichen Seite der Erscheinung geruht. (Vgl. auch Vorwort.)

Auf Einzelheiten soll hier nicht näher eingegangen werden. Bedenken gegen einzelnes (S. 70: Erklärung von »Bergrische[2]) (statt Bergkreÿen) als Berg-Kreische, Jodler; S. 53: Abdruck des Sachs'schen Schulzettels von 1540 nach Hertel's Programm 1854, dessen Fehlerhaftigkeit Nagel richtig anmerkt, statt nach der Handschrift) überwiegen nicht den Wert der Schrift als wichtig für unsere Kenntnis der äußeren Geschichte des Meistergesanges. R. Staiger.

Newmann, Ernest. Hugo Wolf. Aus dem Englischen übersetzt von Hermann von Hase. Mit 22 Abb. und 6 Faksimiles. 8°, IX u. 263 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 4,—.

Niemann, Walt. Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister. Mit Übersichten üb. den Klavierhau u. die Klavierliteratur. 2., verm. u. umgearb. Aufl. 8°. XII u. 200 S. Leipzig, C.F. Kahnt Nachf., 1910. ℳ 3,—.

Noatzsch, Richard. Die musikalische Form der deutschen Volkslieder. 32. Heft des »Musikalischen Magazin«. Langensalza, Beyer & Söhne, 1910. ℳ —,40.

Pastor, Willy. Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie. Werdandi-Bücherei. Kl. 8°, VIII u. 148 S. Leipzig, F. Eckardt, 1910. ℳ 2,—.

Pfohl, Ferdinand. Carl Grammann. Ein Künstlerleben. Mit Briefen, Bildern, Faksimiles. Gr. 8°, 321 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1910. ℳ 4,—.

Puttmann, Max. Franz Grillparzer und die Musik. 31. Heft des »Musikal. Magazin«. 8°, 237 S. Langensalza, Beyer & Söhne, 1910. ℳ —,30.

Stumpf, C. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, 4. Heft; ℳ 6,50; 5. Heft; ℳ 5,—. Leipzig, J. A. Barth, 1909, 1910.

Das erfreuliche Unternehmen, unserer Musikwissenschaft durch eine Sammlung geschlossener Aufsätze aus der musikalischen Akustik, Tonpsychologie und Tonphysiologie fortschrittlich die Wege zu ebnen, hat nach jahrelanger Unterbrechung

1) Vgl. auch Vogt, Gesch. d. mhd. Literatur in Paul's Grundriß d. germ. Philologie II², 1906. S. 315.

2) Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch, I, 1516; auch Riemann's Lexikon.

nun endlich seine Fortsetzung gefunden. In zehn selbständigen, teils umfangreichen Arbeiten werden die Geheimnisse des Tonwesens, des Tonerfassens von dem größten Tonpsychologen unserer Zeit C. Stumpf und seinen Jüngern beleuchtet, allerdings teilweise mit dem Resultate, daß durch das Hineinschauen nur noch mehr Rätsel sich offenbaren, wie vorher. Dieses fällt um so mehr auf, als Stumpf bei seinen Untersuchungen nur mit großer Zurückhaltung und Vorsicht die neuen Ergebnisse in faßbare Behauptungen kleidet, ein Zeichen, wie schwierig es ist, in die Materie hineinzudringen.

Versuche über das Erkennen von Intervallen und Akkorden bei sehr kurzer Dauer, über das Falschhören und über die Unterschiedsempfindlichkeit für gleichzeitige Töne belehren uns über individuelle Eigenheiten jedes Hörers. Aus den letzten Untersuchungen geht nicht hervor, ob die Versuchspersonen auch Zweitöne ihrer Höhe nach kannten. Wir urteilen anders, wenn wir uns zwei Töne vor Intonation vorstellen können. Verfasser rüttelt an bisher festgeltenden Gesetzen über Herkunft und Einwirkung der Differenztöne. Ebenso schränkt er die Regel ein: die Zahl der Schwebungen ist gleich der Differenz der Schwingungszahlen. W. Köhler sucht die Klangaufnahme durch eine Beobachtung der Trommelfellbewegung zu ermöglichen, eine mit großen Schwierigkeiten verknüpfte, aber lohnende Arbeit. Vielleicht untersucht Verf. einmal später die Beziehungen der Schallintensitäten zum Binnenohrapparat in ihren Einwirkungen auf das Bewußtsein. Wie verhält sich Wahrnehmung und Empfindung der Amplitudenverhältnisse zur Klangfarbe? Empfinden wir Farbe, wenn wir die Nebentöne bzw. Geräusche bloß empfinden oder auch wahrnehmen? Den letzten Fall angenommen, wie kommt es, daß »Intervallfarben« z. B. an einem Klavier sich fast gar nicht bemerkbar machen, wenn Töne gleichartiger Instrumente oder obertonartige Akkorde desselben Instrumentes mit geringerer Intensität hinzutreten? Mit welchem Intensitätsgrad hört die Farbe auf? Beobachtungen über Kombinationstöne füllen fast ganz das 5. Heft. Stumpf bietet uns darin eine Durchleuchtung der dunklen geheimnisvollen Phänomene in einer bisher unerreichten, bewundernswerten Gründlichkeit. Der letzte Aufsatz von v. Hornbostel bringt einen Begründungsversuch der Unterschiede in der Musikauffassung verschiedener Völkerstämme, der aber nur teilweise befriedigt und zu Widersprüchen reizt. Unsere Kenntnisse über die Musikauffassung exotischer Völker stecken noch zu sehr in den Kinderschuhen, um darüber unanfechtbare Sätze aufzustellen. Ludwig Riemann.

Volbach, Fr. Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Kl. 8°, 118 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1910. ℳ 1,25.

Der Verfasser hat mit seinem wichtigen und sehr schönen Thema wenig anzufangen gewußt, es eigentlich nicht einmal recht begriffen. Statt daß er darzustellen versucht, wie das Orchester — seine Zusammensetzung, Ausdrucksfähigkeit usw. — aufs engste mit der Tonsprache einer Zeitperiode oder eines einzelnen Meisters zusammenhängt, sieht er seine Hauptaufgabe darin, auf gewisse Instrumentationseffekte einzelner Meister aufmerksam zu machen, sieht sich gewissermaßen nur die Blüten eines Baumes an, ohne diesen selbst auch nur eines ordentlichen Blickes zu würdigen. Jeder halbwegs in Partituren bewanderte und mit Ohren versehene Musiker wird auf Hunderte von einzelnen Orchestereffekten aufmerksam machen können, damit ist aber keine Geschichte getrieben. Eine wirkliche Geschichte der Orchesterbehandlung tut uns wirklich not, man darf sogar sagen, daß die heutige Praxis direkt nach einer solchen verlangt; denn daß manche Prinzipien alter Orchestertechnik auch für unsere Musik wieder Bedeutung gewinnen, kann einem aufmerksamen Beobachter moderner Werke nicht verborgen bleiben. Auch davon findet sich natürlich in dieser Schrift nichts, weil sie keinen Untergrund hat und der Verfasser, trotzdem er selbst moderne Partituren schreibt, seine Kollegen lieber »lobt« als daß er sie wirklich studiert. Da heißts z. B. (S. 115): »Auch Hans Pfitzner ist ein Meister der Farbe und vor allem G. Mahler«. Das ist alles. Wie kann man es fertig bringen, diese auch in der Orchesterbehandlung grundverschiedenen Komponisten in einem Atemzug zu nennen. nt. Was hat überhaupt die »Farbe« bei Mahler's Sinfonien so wichtiges zu tun. Aber auf die Farben scheint es dem Verfasser überhaupt anzukommen. Reger »ringt noch mit der Farbe, wird aber sicherlich auch in diesem Kampf Sieger bleiben« (hoffentlich macht er sich bei diesem Farbenkampf nicht schmutzig), dann kennt V. noch viele Künstler, »denen die Farbe untertan ist«. Das sind so die Schlußresultate, die der Verfasser aus seiner »Entwicklungs«darstellung davongetragen hat.

A. H.

Wagner und Liszt, Briefwechsel zwischen. Dritte, erweiterte Auflage in volkstümlicher Gestalt. Hrsg. v. Erich Kloss. Zwei Teile in einem Bande. 1. Teil, 8°, VI und 351 S. 2. Teil, 346 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 5,—.

Die Neuausgabe dieses einzigartigen Musikerbriefwechsels trifft gerade noch rechtzeitig vor Weihnachten ein. Es handelt sich zudem bei dieser billigen Neuausgabe um eine bedeutende Erweiterung; nicht nur sind eine ganze Anzahl Briefe neu hinzugekommen — d. h. Briefe an andere und von anderen Persönlichkeiten — sondern manche Briefe sind erst jetzt vollständig oder im Wortlaut nach dem Original mitgeteilt. Ob absolute Treue hergestellt ist, darf immerhin gefragt werden. Aber jedenfalls handelt es sich hier um die vorläufig getreueste und vollständigste Ausgabe.

Wagner, Richard an Theodor Apel. 8°; VII u. 95 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 3,—.

Weigl, Bruno. Die Geschichte des Walzers nebst einem Anhang über die moderne Operette. 3. Heft des »Musikalischen Magazin«. 8°, 19 S. Langensalza, Beyer & Söhne, 1910. ℳ —,30.

Besprechung von Musikalien.

Fux, Joseph. Costanza e Fortezza. Festa theatrale in drei Akten. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XVII. Jahrg. Bearbeitet von Egon Wellesz. Wien, Artaria & Co., 1910. ℳ 30,—.

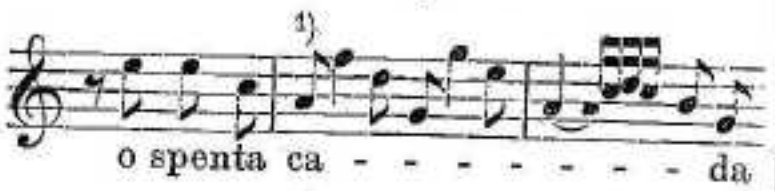
Die Herausgabe dieser berühmten Festoper darf man sehr begrüßen, wenn auch wohl von niemand bezweifelt werden kann, daß ihr Ruf noch größer ist als ihre musikalische Bedeutung; denn dieser basierte nicht nur auf der Musik, sondern besonders auch auf der szenischen Aufführung. Es geschah deshalb mit doppeltem Recht, der Ausgabe auch die prächtigen Bühnenbilder mitzugeben, die lebendig genug dartun, was man im 18. Jahrhundert unter Gesamtkunstwerk verstand. Vergleicht man diese Bilder mit denen von Cesti's *Pomo d'oro*, so möchte man allerdings sagen, daß im Geschmack des Dekorationswesens die Entwicklung sich reichlich Zeit ließ. Wie schnellebig sind wir auch in dieser Beziehung geworden! Dekorationen und Kostüme aus den 80er Jahren — man kann an den Parsifal in Bayreuth denken — kann sich heute ein künstlerisch feineres Auge teilweise kaum mehr ansehen.

Der Herausgeber hat den starken Anteil des Chores als eine der charakteristischsten Seiten des Werkes, der Wiener Schule in der Zeit von Fux überhaupt, scharf hervorgehoben, und vor allem deshalb, ein Beispiel einer außerfranzösischen Choroper bequem zugänglich zu haben, ist der Neudruck zu begrüßen. Haben einige von ihnen auch mehr nur Dekorationszwecke, so zeigt sich dann doch — und dies im Gegensatz zum Chor der damaligen französischen Oper — gerade an den Chören der Römer und der Etrusker, daß Fux dramatische Zwecke verfolgte. Hier hätte sich auch der Herausgeber ein Verdienst erworben, wenn er zu dieser Frage Stellung zu nehmen versucht hätte. Da kann zunächst auffallen, daß Fux zwischen Römern und Etruskern ganz bewußt unterscheidet, diese als die Barbaren, als das eigentliche Kriegsvolk, jene als Kulturvolk musikalisch zu fassen sucht. Sobald man die einzelnen Chöre nebeneinander hält (Chöre der Römer S. 16, 47, 61, 112, 124, Chöre der Etrusker S. 12, 117, 140), kann dies ohne weiteres jedem bewußt werden. Man vergleiche außer dem Anfang der Oper, auf den noch im besondern zurückgekommen wird, besonders die Gegenchöre auf S. 112 und 117. Hier kultivierte Bindung, ein einheitliches Nebeneinander der Stimmen, dort abgehackte, kurze Noten, die Stimmen durcheinander in einer Art chromatischer Unordnung[1]). Auch die Kürze des Etrusker-Chores ist bemerkenswert, er wirkt wie ein unartikulierter Schrei. Sehr schön arbeitet Fux mit der Wiederholung von Chören; auf die er es besonders hat, die singt er den Hörern gleichsam ins Herz hinein. Interessant sind hierin u. a. die Flußchöre. Ein reizender Wechsel zwischen den in den Motiven zusammenhängenden Chören der Nymphen und Flußgötter gibt dieser Szene ein besonderes Leben, man horcht aber überrascht auf, wenn (S. 47) Valeria und Erminio, als der Chor der Flußgötter:

1) Das Thema stimmt den Noten nach mit einem solchen aus *Trionfo della Fede* (s. Einleitung S. XIX) überein.

Roma non paventar, schon längstens verklungen ist, plötzlich auf die gleiche Melodie, doch in *F*dur statt *B*dur, das Orchester ganz hoch liegend, die Worte der Halbgötter singen. Die beiden haben das günstige Götterwort aufgefangen und verkünden es nun weiter. Kurz, die Chöre dieses Werkes darf man sich auf ihre dramatischen Funktionen hin besonders ansehen. Hier nur ein paar Andeutungen.

Zum Bedeutendsten der Oper gehört gleich der Anfang, eine geradezu glänzende Exposition dieser Soldatenoper, die den Kampf der Etrusker vor Rom behandelt. Mit wildem Geschrei rufen die Etrusker, von Tarquinius und Porsenna angeführt, ein: *Ceda Roma.* Man beachte eine Wendung wie:



Das sind grelle Laute, wie sie die Römer niemals ausstoßen würden, selbst in ihrem letzten, kampflustigen Chore: *Guerra* (S. 241) trifft man nichts ähnliches. Der Chor ist militärisch kurz, wie überhaupt fast alle Chöre der Etrusker. Fux sieht in ihnen wie schon bemerkt, ein Soldatenvolk, während ihm die Römer als gesittetes Friedensvolk erscheinen. Dann treten Tarquinius und Porsenna in einem ebenfalls kurzen Duett: *Ceda, e tema* voll drohender Wucht von direkt Händel'scher Schlagkraft vor; man kann vor diesen zwei Männern direkt Angst bekommen, wenn ihre Oktavenmelodien gleich gewaltigen Schwertern daherklirren. Dramatisch gehört auch dieses Duett zum Besten des ganzen Werkes. Und nun singen die — gefangenen — Römer, mit Erminio und Valeria an der Spitze: *Nè ceder, nè temer.* Wie kleinlaut ist ihr schön gebundener Gesang trotz des mutigen, sichern Textes! Und wie frisch fährt gleich darauf das etruskische: *Ceda Roma* hinein, dieses Mal, statt des Duettes, fortgesetzt von einer feurigen Trompetenarie Porsennas: *De la Tosca armata tromba*, die ihr interessantestes Stück indessen im zweiten Teil hat, der den Ton höhnischen Bedauerns ganz trefflich trifft. Wieder fährt das: *Ceda Roma* dazwischen, das auch nach dem folgenden, ebenfalls wieder recht zahmen Chor (mit Soli) der Römer: *Piena di sua virtù* wiederkehrt und die Exposition, die uns mit dem Wesen der kriegsführenden Völker genau bekannt machte, des glänzendsten abschließt. Daß die Instrumentation zur Charakterisierung ebenfalls herbeigezogen wird — den Römern fehlen Trompeten —, sei beiläufig immerhin bemerkt. Erst jetzt setzt das erste Seccorezitativ ein, das Vorangegangene war eine unterbrochene Folge von Soli, Duetten und Chören, also ein dramatisches Wechselspiel voll musikalischer Kräfte. Und derartige Szenen, an denen keine Zeit etwas aussetzen kann, sind gerade im ersten Akt, weitaus dem Bedeutendsten der Oper, nichts Vereinzeltes. Man sieht vor allem, welch' außerordentlich dramatisches Mittel der Chor sein kann, wie durch ihn große, aus rein musikalischen Stücken bestehende Szenen entstehen konnten.

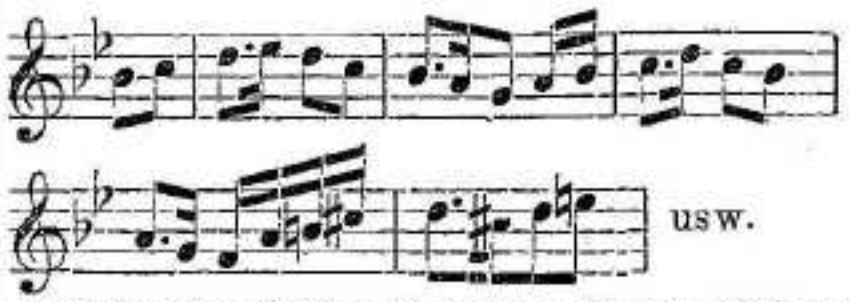
Im Arienteil herrscht sehr viel Ungleichheit, und man kann sich überhaupt nicht ganz der Empfindung verschließen, als hätte Fux mit der Komposition teilweise etwas eilen müßen. Der zweite Akt bietet im Verhältnis zum ersten Akt viel weniger Bedeutendes, und zwar manches recht gleichgültige, allerdings das Charakteristikum dieser Opernperiode überhaupt. Von den Personen ist die des Horatius allein, diese aber wirklich, einheitlich durchgeführt. Er ist der tollkühne, hitzige Held und feurige Liebhaber, jedes seiner Solostücke (S. 107, 178, 219) ist das Kraftstücklein eines explosiven Temperaments. Weit weniger scharf sind die naderen Personen geschildert, wenn sich auch hier manches Überzeugende findet. Mit besonderer Liebe sind die beiden Frauen, Valeria und Clelia behandelt. Die Arie der Valeria: *Pensa* S. 82) ist mit ihrer sinnigen, gedankenvollen Hervorhebung des ersten Wortes, ihrem fast ätherisch feinen Liebeston eins der schönsten Stücke der Oper. Clelia hat ihr Hauptstück in der Arie: *Non mi resta* (S. 119), die sie singt, als sie die Kunde vom Tode ihres Verlobten erhält. Daß Fux aber Situationsfehler des Dichters gelegentlich mitmacht, sieht man an der Arie: *Con la scorta* (S. 202); hier hätte Clelia, ihrem Entschluß gemäß, ihren Verlobten es an Heldenmut gleichzutun, ein kräftig-feuriges Stück zu singen gehabt; sie tänzelt aber — an der Hand des der Situation wenig entsprechenden Textes — in einer reizenden Menuettarie über die Situation hinweg, ihr Courage-stück gab sie allerdings schon S. 171 in der Arie: *Saprei morir.* Das unbedingt schönste Solostück singt aber keine der handelnden Personen, sondern der Tiber.

1) Die Note wird, analog der Violinstimme, wohl *a*, nicht *f* heißen müssen.

Was Fux in der großen und originellen Arie: *Vesta adora* an Gefühlen einer warmen, schwärmerischen Anbetung niederlegte, ist von ganz wunderbarer Überzeugungskraft. Überhaupt enthält die Oper viele echte Gebetstöne. Stilistisch kann man zwei Hauptarten von Arien unterscheiden, solche mit homophoner und solche mit stark kontrapunktischer Orchesterführung, zwischen denen sich Mittelstufen finden. Der kontrapunktische Stil wird Quantz besonders veranlaßt haben, die Oper als »mehr kirchenmäßig, als theatermäßig« zu taxieren. Tatsächlich findet man geradezu »Fugenarien«, wie man sie wohl sonst bei keinem andern Komponisten als Fux treffen dürfte. Als Paradigma kann vor allem die Arie des Konsuls Publius Valerius auf S. 234 dienen, deren Orchestereinleitung der regelrechte Anfang einer vierstimmigen Fuge ist. Daß Fux mit dieser Schreibart besondere künstlerische Zwecke verfolgte, ist wohl kaum anzunehmen, der Antipode des Valerius, Tarquinius singt (S. 156) ein halbwegs ähnliches Stück.

Bezüglich der Instrumentation darf interessieren, daß zur Ausführuug des Basso continuo gelegentlich nicht nur Fagotte, Violoncelli und Bässe, sondern auch Teorben und Baßlauten (*archiliuti*) angezeigt sind. Die Partituren dieser Zeit, bei denen dies besonders angemerkt ist, sind nach meinen Kenntnissen ziemlich selten.

Unter der von Nicolò Mattheis komponierten Ballettmusik — zum größeren Teil Chorballette — findet sich ganz Vortreffliches, des Werkes durchaus Würdiges. Die Melodien sind von großer Frische und weisen da und dort recht volkstümliche Wendungen auf. Wer hört eine Melodie wie (S. 254):



usw.

auch heute nicht mit ganz volkstümlichen Gefühlen an?

Der Text unterscheidet sich, wenn man vom Choranteil absieht, kaum von den üblichen. Wenn hinter fast jedem Namen des Personenverzeichnisses das Wort »*amante*« steht, so weiß der Kenner dieser Textliteratur wohl, was ihn so ungefähr erwartet. Aber immerhin hat das dem Werke zugrunde liegende Motto des Kaiserhauses: *Constantia et Fortitudo* der Oper so etwas wie einen breiteren ethischen Untergrund gegeben.

Das fleißige Vorwort von E. Wellesz ist in erster Linie archivalischer Natur und bringt hierin manches zur Erkenntnis des Werkes Wesentliche. Ein Versuch, zu dem Werk in musikdramatischer Beziehung Stellung zu nehmen, findet sich nicht, da auch der der Musik gewidmete Abschnitt sich mit andern Dingen beschäftigt.

Die Ausgabe hätte sich ziemlich viel Raum ersparen können, wenn das Dacapo der Arien nicht regelmäßig gedruckt worden wäre. Dann wäre wohl auch für eine Generalbaßaussetzung des zweiten und dritten Akts Raum gewesen. Eine Übersetzung wäre zu begrüßen gewesen. Die Ausgabe ist sorgfältig; die meisten kleinen Fehler korrigieren sich von selbst. S. 180, 2. System, kann es zwar immerhin zweifelhaft sein, ob das vermutliche *C* des Basses nicht doch, wie es in der Ausgabe zu finden ist, ein *E* sein muß. Die in Klammern beigefügten dynamischen Zeichen sind wohl den Stimmen entnommen; der Revisionsbericht gibt darüber keine Auskunft. A. H.

Buchhändler-Kataloge.

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N. Katalog Nr. 356. Bücher über Musik. Porträts von berühmten Tonkünstlern. Ältere, seltenere Werke und größere Werke in neuen Ausgaben.

G. Schoder, Turin. 17 Via Maria Vittoria. Katal. Nr. 15. Libri antichi sul Theatro e sulla Musica. (417 N.)

Zur Notiz. Dr. Thomas-San-Galli bemerkt zu dem Artikel von Dr. Curt Sachs über: »Die Berliner Beethovenbriefe« (Zeitschr. XII, 1), daß er bereits in seiner Schrift über die »Unsterbliche Geliebte«, die richtige Lesart betreffs des Briefes Beethoven's an die »Unsterbliche Geliebte« habe. Da dem so ist, gebührt Dr. Thomas-San-Galli das Prioritätsrecht.

Druckfehlerberichtigung. S. 58, Sp. 1, Z. 13 v. o. ist Bochum zu lesen.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Landessektion Sachsen-Thüringen.

Jahresversammlung der Landessektion Sachsen-Thüringen, Sonnabend, den 19. Nov. 1910, nachm. 5 Uhr im Viktoriahaus in Dresden. Anwesend aus Leipzig: die Herren Prof. Dr. Prüfer und Dr. Seydel, aus Dresden die Herren Geheimer Regierungsrat Dr. Ermisch, Prof. Buchmayer, Musikdirektor Richter, Kantor Kötzschke, Dr. Wustmann, Reichert.

Herr Prof. Buchmayer verliest ein Schreiben des Vorsitzenden der Landessektion, des Herrn Prof. Dr. Riemann, der am Erscheinen verhindert ist und Herrn Prof. Buchmayer ersucht, die Leitung der Sitzung zu übernehmen. Die gleiche Aufforderung enthält ein Brief des Hauses Breitkopf und Härtel an denselben, worauf Herr Prof. Buchmayer die Sitzung als Vorsitzender eröffnet. Er verliest die hergehörigen Satzungsabschnitte; Herr Prof. Prüfer weist auf einige von ihm mitgebrachte Bachbilder hin, die Herr Prof. Buchmayer während des folgenden Ortsgruppenabends zu zeigen zusagt.

Zum 1. Punkt der Tagesordnung übergehend (Neuwahl eines Vorstandsmitgliedes) gedenkt Herr Prof. Buchmayer des Todes des Vorstandsmitgliedes Dr. Obrist, dessen Andenken die Anwesenden durch Erheben von den Sitzen ehren. Er teilt darauf mit, daß Herr Prof. Stein in Jena die Wahl als Nachfolger Obrist's annehmen würde, und Herr Dr. Seydel und Herr Prof. Prüfer begrüßen diese Möglichkeit lebhaft. Die Anwesenden wählen an Stelle des verstorbenen Dr. Obrist einstimmig Herrn Prof. Stein zum Vorstandsmitglied der Landessektion.

Bei Punkt 2 der Tagesordnung (Jahresbericht der Ortsgruppen) gibt zunächst Herr Prof. Prüfer, als Vorsitzender der Ortsgruppe Leipzig, im Anschluß an den schriftlichen Bericht dieser einen Überblick über die Tätigkeit der Ortsgruppe Leipzig im Vereinsjahr 1909/10, und Herr Prof. Buchmayer verliest den Bericht der Ortsgruppe Dresden, worauf die Einrichtung der Dresdener Ortsgruppe nach der Verteilung von bloßen Ortsgruppenmitgliedern und Vollmitgliedern der IMG. sowie bezüglich ihrer Finanzen zur Sprache kommt und die Ortsgruppen Leipzig und Dresden nach ihren besonderen Verhältnissen charakterisiert werden.

Zu Punkt 3 der Tagesordnung (Kongreß in London) erwähnt Herr Prof. Buchmayer die Möglichkeit der Aufführung der altfranzösischen Tänze in London, worüber noch kein Beschluß gefaßt sei. Herr Dr. Seydel und Herr Prof. Buchmayer erklären die Möglichkeit, ihrerseits in London zu sein und dort mitzuarbeiten, worauf Herrn Prof. Buchmayer der Wunsch der Versammelten ausgedrückt wird, für diesen Fall die Landessektion bei den Präsidialversammlungen vertreten zu wollen.

R. Wustmann. **Ermisch. Buchmayer.**

Ortsgruppen.

Berlin.

Das neue Vereinsjahr wurde am 12. November mit einer Sitzung eröffnet, in welcher Herr Georg A. Walther Gesangsmusik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vorführte. Sein Programm umfaßte fünf italienische Gesänge (Monteverdi: *Mortal cosa son io* und *Lasciatemi morire*, Caccini: *Amarilli*, Cesti: *Intorno all' idol mio*, Caldara: *Come raggio di sol*), fünf englische Gesänge (Morley: *It was a lover and his lass; O willo, willo, willo*, Purcell: Arien »*From Rosy Bow'rs* und *I'll sail upon the dog star* aus Tom Durfey, *I attempt from love's sickness* aus Sir Robert Howard), drei Gesänge aus den Kleinen geistlichen Concerten von Heinrich Schütz (Eile mich, Gott zu erretten, Ich will den Herrn loben allezeit, O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christ), sowie Arien von J. S. Bach (Wo wird in diesem Jammertale aus Kantate 114, Erbarm dich aus Kantate 55, Was willst du dich aus Kantate 8 und Ach senke doch den Geist der Freuden aus Kantate

73). Der ausgezeichnete Künstler, der in Stil und Geist der alten Musik mit bewundernswerter Energie eingedrungen ist, gab die Stücke in lebensvoller Auffassung und mit vollendeter Gesangstechnik wieder, und die Versammlung dankte ihm durch herzlichen Beifall. Als Begleiter am Klavier machte sich Herr Georg Vollerthun verdient; Herr Dr. Georg Schünemann führte auf der Flöte den obligaten Instrumentalpart der Bach'schen Arien sehr tüchtig durch.

Herr Direktor Prof. Dr. Zelle hat wegen Arbeitsüberbürdung das Amt des Kassenwarts niedergelegt; er gehört dem Vorstande weiterhin als Beisitzer an. An seiner Stelle hat Herr Dr. Werner Wolffheim die Kassengeschäfte übernommen. Der Vorsitzende sprach Herrn Direktor Zelle den Dank der Ortsgruppe für die lange Jahre hindurch geleistete Arbeit aus. **Herm. Springer.**

Dresden.

Am 19. Nov. haben wir dem Andenken Friedemann Bach's (geb. 22. Nov. 1710) unsere erste Zusammenkunft dieses Winters gewidmet. Nach den Begrüßungsworten des Herrn Geheimrat Dr. Ermisch zeichnete Herr Liebscher das Lebensbild des Künstlers in gewinnender Rede, die Fabel und Historie sorgfältig schied; von Einzelheiten daraus sei hier erwähnt, daß der Nachweis, daß das unter F. Bach's Namen verbreitete Orgelkonzert in *d*moll wirklich ein Vivaldi ist, nachdem Schittler eine dahin weisende Spur in Berlin entdeckt hatte, unserm Mitglied Herrn Bibliotheksassistent Reichert gelungen ist, der das Konzert in dem großen Vivaldischatz der Kgl. Bibliothek als op. 3 Nr. 11 Note für Note gedruckt fand (Streichorchester mit Violin- und Cellosolo). Eine Reihe Friedemannscher Kompositionen spielte uns Herr Prof. Buchmayer vor, das *F*dur-Konzert für zwei Klaviere zusammen mit seiner Schülerin, Komtesse Zedtwitz, und von den zweihändigen Klavierstücken einen Marsch in *Es*dur, die *es*moll-Polonaise und das *d*moll-Capriccio. Der musikalisch-logisch äußerst klare Vortrag dieser Sachen, in jeder Figur von künstlerischer Wärme gesättigt, wirkte als eine Bekräftigung des Satzes aus dem Vortrage, daß Friedemann Bach, wenn er auch nicht ein direkter Vermittler war, so doch ein Mittler zwischen Sebastian Bach und Beethoven genannt werden darf. Am Schlusse des Abends wiederholte Herr Prof. Buchmayer vom Chemnitzer Bachfest her, diesmal zusammen mit Frl. Tula Meyer, drei Sätze aus der ursprünglichen Form der *G*dur-Sonate für Klavier und Violine von Seb. Bach, und dazu leitete Frl. Fehrmann über mit einigen Liedern von Philipp Emanuel (aus den von dem Unterzeichneten herausgegebenen »Rokokoliedern«) und Seb. Bach.

Der Abend war sehr gut besucht; Herr Prof. Prüfer hatte liebenswürdigerweise einige Bachbilder dazu mitgebracht. **Rudolf Wustmann.**

Helsingfors.

Am 22. Oktober ist hier eine Ortsgruppe der IMG. definitiv gegründet worden. Die Zusammenkunft war von dem vor einem Jahre zur Vorbereitung der Satzungen eingesetzten Komitee einberufen worden und fand im Saale des Helsingforser Musikinstituts statt.

Zuerst wurden die Anwesenden vom Unterzeichneten mit einigen Worten begrüßt und ferner wurde eine Übersicht über den Zweck und die bisherige Entwicklung der IMG. gegeben.

Darauf hielt Herr Otto Andersson einen Vortrag über die Gründung der »Musikalischen Gesellschaft« (Musikaliska Sällskapet) in Åbo gegen Ende des 18. Jahrhunderts, mit der das moderne Musikleben in Finnland seinen eigentlichen Anfang genommen hat.

Nach dem Vortrag des *Trio da chiesa* von Caldara (in Riemann'scher Bearbeitung) seitens der Herren Ernst Linko, Hikki Halonen, Eero Lappalainen und Hugo Jäger, die bereitwilligst ihre Mitwirkung zugesagt hatten, wurde die Statutenvorlage in finnischer und schwedischer Sprache vorgelesen und mit einigen Änderungen angenommen. Es wurde eine Interimsdirektion gewählt (Herren Otto Anders-

son, Dr. Ilmari Krohn und Mag. Armas Launis), die für die behördliche Genehmigung der Sitzungen sorgen und bis zur ordnungmäßigen Direktionswahl die Geschäfte der Ortsgruppe handhaben soll. **Ilmari Krohn.**

Karlsruhe.

Hier hat sich, angeregt durch den Vorstand der Sektion Baden, Generalmusikdirektor Prof. Dr. Wolfrum in Heidelberg, eingeleitet durch einen Vortrag (mit pianistischen Darbietungen) von ihm, eine Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft gebildet, die zunächst aus 7 ordentlichen und 10 außerordentlichen Mitgliedern besteht. Bis zur Vorstandswahl und Statutenberatung steht noch eine Reihe von Neueintritten in Sicht.

Mannheim.

Auch hier in Mannheim ist, besonders durch die Initiative Generalmusikdirektors Prof. Dr. Ph. Wolfrum eine Ortsgruppe gegründet worden. Das Nähere wird baldigst bekannt gegeben.

Paris.

La séance de réouverture, du 28 octobre, sous la présidence M. Ch. Malherbe, président de la section, a été consacrée à l'éloge de Pierre Aubry, décédé dans les circonstances que l'on sait, au mois d'août dernier.

La séance a été levée en signe de deuil.

La seconde séance, le 7 novembre, a eu lieu à la Bibliothèque Nationale, pour l'audition de M. Arnold Dolmetsch, de Boston, qui a présenté plusieurs instruments anciens de sa facture, clavecin, clavichorde et luth, sur lesquels il a exécuté des œuvres de musique ancienne. Le Secrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Beloit College Library, Beloit, Wisc. U. S. A.
Cornell University Library, Ithaca, N. Y.
Joh. Kötzschke, Kantor und Organist, Dresden, Schumannstr. 32.
Fritz Krull, 17 East North Street, Indianapolis, Indiana.
Dr. phil. **J. Levy,** Alzey, Wartbergstr. 24.
Mrs. **Lockwood,** 85, Clarkehouse Road, Sheffield, England.
Dr. **Gustav Schmidt,** Universitätslektor, Helsingfors, Kauppiaskatu 3, B III.
Erich Steinhard, Prag-Kgl. Weinberge, Zizkastr. 8.
Oberst **Axel R. G. Stenius,** Helsingfors, Fabiansgatan 13 V.
Ellen von Tideböhl, Musikschriftsteller, Moskau, Arbatte 55, Deneschny 34.
Karl Zuschneid, Direktor der Hochschule für Musik, Mannheim.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Robert Brussel, Paris, jetzt: 95, rue Jouffroy.
Clarence Dickinson, New York, 504 Cathedral Parkway.
Guido Endter, Kand. d. h. Lehramts, Frankfurt a. M., jetzt: Fulda, Lindenstr. 33 II.
Professor Dr. **Felix Krueger,** Leipzig, jetzt: Halle a. S., Henriettenstr. 21 a.
Dr. **C. S. Myers,** Cambridge, jetzt: Great Shelford, Cambridge, Beech Holt.
Heinrich von Opienski, Warschau, jetzt: Wilcza 53.
Dr. **Carl Weinmann,** Regensburg, jetzt: Direktor der Kirchenmusikschule, Sedanstr. 9.
Egon St. Willfort, Paris, jetzt: 15, rue Monge.

Ausgegeben Mitte Dezember 1910.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 4. Zwölfter Jahrgang. **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Rochus von Liliencron[1]).

Unsere Feier gilt heute einem Manne, dem Wissenschaft und Kunst, Theorie und Praxis zu tiefem Danke verpflichtet sind, gilt Exzellenz Freiherrn D. Dr. Rochus von Liliencron, den wir die Freude haben in unserer Mitte begrüßen zu können. Drei Menschenalter, 90 Jahre überreich an Arbeit, aber auch reich an wohlverdienten Ehren liegen hinter ihm, aber fest noch steht er am Steuer seines Lebensschiffes und lenkt es, getragen von den Wünschen lieber Verwandter und Freunde, sowie begeisterter Fachgenossen voller Gottvertrauen mutig vorwärts.

Am 8. Dezember 1820 in Plön geboren, wuchs er in wirtschaftlich bescheidenen Verhältnissen, aber in glänzender Umgebung auf. Reich begabt und unterstützt von einer kernigen, auf den inneren Wert des Menschen gerichteten Erziehung, wurden ihm die mannigfachen Anregungen, die ihm Familie und Schule darboten, zu einem Schatze tiefen Verständnisses und feinen künstlerischen Empfindens. In innigem Verkehr mit der Natur und genährt von der Literaturbegeisterung seines Lehrers Dr. Trede und befreundeter Kreise entwickelte sich seine feine Poetennatur, die seinem späteren Gelehrtenberufe ein ganz eigenes Gepräge geben sollte. In der Musik anfangs in modischer Literatur vom Schlage Henri Herz befangen, rang sich seine starke und gesunde Begabung dank trefflichen Vorbildern in seiner Umgebung an Hand von Gluck, Beethoven und Mendelssohn zu einem gediegenen Musikertum durch. Poesie und Musik wurden die ständigen Begleiterinnen auf seiner Lebensbahn. Sein treffliches Klavierspiel, das später in Berlin durch Theodor Kullack zu künstlerischer Vollendung gebracht wurde, und seine ausgeprägte Liebe für Kunst und Literatur öffneten ihm überall Tür und Tor.

In Kiel, wo er nach anregenden Schuljahren in Plön und Lübeck neben historischen Studien bei Droysen vor allem der Theologie oblag, waren es

1) Wir bringen hier die Festrede, die Prof. Dr. Johannes Wolf bei der Liliencron-Feier am 14. Dezember 1910 im Kgl. Akademischen Institut für Kirchenmusik zu Berlin hielt, zur Veröffentlichung, die sicherlich Jedem willkommen sein wird. D. R.

der Universitätsmusikdirektor Grädener und vor allem der spätere Mozart-Biograph Otto Jahn mit seiner kunstsinnigen Schwester, welche auf seine künstlerische Entwicklung Einfluß gewannen, in Berlin, wo er über Orientalia zur Jurisprudenz kam und die Bedeutung eines Savigny, Homeyer, eines Ranke und eines Schelling auf sich wirken ließ, Felix Mendelssohn-Bartholdy, an den ihn Droysen empfohlen hatte. Reiche künstlerische und geistige Anregung brachte ihm der Verkehr in den Kreisen der Fanny Hensel und der Gebrüder Grimm. Im gastlichen Hause der Schauspielerin Auguste Krelinger wuchs sein dramatisches Verständnis und steigerte sich seine dichterische Begeisterung bis zu einem eigenen Trauerspiel »Kraft und Macht« (1843), das von seinen Freunden bejubelt wurde und ihn fast an seine dichterische Berufung glauben ließ. Aber seine Begabung führte ihn andere Bahnen. Immer mehr erkannte er die freie wissenschaftliche Forschung auf dem Gebiete von Kunst und Literatur als den seiner Veranlagung entsprechenden Beruf an. Mutig wechselte er zum dritten Male den Kurs seiner Studien und wandte sich in Kiel unter Müllenhof mit ganzer Kraft dem Fache der Germanistik zu. Gleich seine erste selbständige Arbeit »Über Neidhart's höfische Dorfpoesie«, mit welcher er 1846 in Kiel promovierte, war ein wissenschaftlicher Erfolg. Altnordische Studien in Kopenhagen, die seine Dichternatur besonders anziehen mußten, befestigten seinen Ruf.

Die unruhevollen nächsten Jahre sahen ihn bald in akademischen Stellungen in Bonn und Jena, bald in politischen Diensten Schleswig-Holsteins, bis er als Kabinettsrat und Intendant der Hofkapelle sowie Direktor der herzoglichen Bibliotheken in Meiningen eine längere Rast fand. Als ihn die Münchener Akademie der Wissenschaften 1869 zu ihrem Mitgliede erwählte und ihn mit der Leitung der »Allgemeinen deutschen Biographie« betraute, siedelte er nach Bayerns Hauptstadt über. Aber schon 1876 sehen wir ihn als Domprobst des ritterlichen Damenstifts Schleswig wieder auf heimatlichem Boden. Hier wirkte er, bis er vor wenigen Jahren in unsere Reichshauptstadt übersiedelte.

Was Rochus von Liliencron für die Germanistik bedeutet, das haben wir in diesen Tagen aus dem Munde berufener Fachgenossen gehört. Als den besten Kenner altnordischer Sagen-, Geschichte und Literatur wurde unser Jubilar gefeiert. Die Runenforschung verdankt ihm manche wertvolle Förderung, das deutsche Mittelalter manche bedeutende Untersuchung auf literar- wie kulturhistorischem Gebiete und manchen Neudruck. Erinnert sei nur an die »Düringische Chronik des Johann Rothe« und an »Lucifers Königreich und Seelengejeid« von Ägidius Albertinus 1616, das auch einen musikalischen Ertrag in bezug auf Spielleute und Tanz liefert und hineinspielt in L.'s reizende Shakespeare-Novelle »Die siebente Todsünde« vom Jahre 1876, die nicht nur eine hübsche kulturgeschichtliche Skizze darstellt, sondern auch eine ganze Reihe literarischer Probleme aufrollt. Auch seiner »Literar- und kulturhistorischen Mitteilungen aus dem Gebiete der öffentlichen Meinung in Deutschland in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts« ist besonders zu gedenken. Betont zu werden verdient dann seine bedeutende organisatorische und redaktionelle Arbeit, sowie mittätige Hilfe an der »Allgemeinen deutschen Biographie«, einem Riesenwerk der deutschen Lebensbeschreibung, für welche ihm alle Disziplinen herzlichen Dank wissen.

Seine Liebe zur Musik sollte aber auch für die Germanistik zum Segen ausschlagen, indem er Grenzgebiete anbaute, die neben dem gediegenen

Literarhistoriker auch den ganzen Musikwissenschaftler verlangen. Das einstimmige deutsche Lied war es, welches ihn in erster Linie als Forscher fesselte. Bei stilkritischen Untersuchungen ging die Schönheit des Minnegesangs so in ihm auf, daß er eine Neuausgabe einiger Lieder in modernem Gewande beschloß, um auch unsere Zeit für diese Gesänge deutscher Vergangenheit empfänglich zu machen. Seine »Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesangs« erschienen 1854. Wie kein anderer vor ihm erfaßte er, auf der Grundlage von Lachmann und Westphal weiterbauend, die feinen Beziehungen zwischen Wort und Weise und erkannte die lebensvollen Melodien, die nur unter der falschen rhythmischen Lesung zu ungenießbaren Tonreihen erstarrt waren. Seine feinsinnigen Übersetzungen brachten der Allgemeinheit die Texte näher, die verständnisvollen Bearbeitungen Stade's führten diese alten Denkmäler deutschen einstimmigen Liedgesanges, wie er auf den Festen der Reichen und zum Reihen unter der Linde ertönte, in die Chorliteratur über. Zwar stand die Wiederbelebung nicht ganz auf historischem Boden, aber ehrwürdige Zeugnisse verklungenen Liedgesanges waren zu neuem Leben erwacht. Die hier aufgewiesenen rhythmischen Gesetze gewinnen allgemeine Bedeutung, besonders nachdem sie in dem Abschnitt »Musik« in Paul's »Grundriß der germanischen Philologie«, einer trefflichen Skizze der musikgeschichtlichen Entwickelung (1893, 2. Auflage 1898), scharfe Formulierung gefunden haben.

Immer breitere Basis gewann Liliencron's Liedforschung. Die Jahre 1865—69 brachten im Auftrage der bayrischen Akademie der Wissenschaften seine vier Bände »Historischer Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert«. Wie in einem Brennpunkt laufen hier alle seine Studien zusammen; Historiker, Germanist, Theologe und Musiker reichen sich hier die Hand, nicht zu vergessen den Poeten, der sich in der eigenartigen Fassung des Stoffes ausspricht. Eine Überfülle von Materialien wird aus dem Staube der Bibliotheken hervorgezogen, ein- wie mehrstimmiger Liedgesang geistlicher wie weltlicher Art untersucht, um die historischen Volkslieder vergangener Zeiten zu eruieren. Ganz auf dem Boden der Musikwissenschaft steht der Anhang der »Töne«. Melodien werden rekonstruiert, Fragen der Tonalität berührt, Korrespondenzen und Verwandtschaften aufgewiesen, die mehrstimmige Literatur aufgerollt. Weisen herrlichsten Schwunges und Sätze trefflichsten Chorstiles werden aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt.

Liegt hier das an bestimmte Begebenheiten anknüpfende Liedmaterial von 4 Jahrhunderten vor, so faßt Liliencron in dem Werke »Deutsches Leben im Volkslied um 1530« (1884) eine Glanzperiode des Volksliedes, in der es wie in alter Zeit allen Ständen gemein war, ins Auge und läßt, anküpfend an den Lauf eines Jahres mit seinem Freud und Leid, Lieder aller Stimmungen an uns vorüberziehen. Ein farbenreiches Bild des damaligen Lebens mit seinen Sitten und Gebräuchen wird vor uns aufgerollt, ein Kulturgemälde großen Stils mit kräftigen Strichen und frischen Farben entworfen. Nicht nur alle Gattungen des einstimmigen Liedes, auch die Perlen der Chorliteratur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus den Sammlungen eines Öglin, Peter Schöffer, Forster, Formschneyder, Petreius, Egenolff, Rhaw, Ott, Berg und Neuber lernen wir in ursprünglichem Satze kennen. Isaac, Senfl, Finck, Stoltzer, Arnold von Bruck, Jobst v. Brant, Forster, Greiter u. a. werden vor uns lebendig. Ein Werk liegt vor, das in den Händen jedes gebildeten Deutschen sein sollte. Damit

gewinnt Liliencron's Liedforschung einen äußeren Abschluß. Neue Fragen beschäftigten ihn schon seit langem aufs intensivste, Fragen, die ihn auf ein Gebiet hinüberzogen, das seine theologischen Studien besonders fruchtbar machen sollte und Literarhistoriker wie Musiker in gleicher Weise anspannte.

Seine kirchenmusikalischen Reformbestrebungen setzen ein, die ihn bis heute in Spannung halten. Wie klar er bald den Weg seiner Forschung überschaute, das zeigt uns seine tiefgründige Novelle »Wie man in Amwald Musik macht« aus dem Jahre 1874, ein herrliches Bekenntnis des Menschen und Musikers Liliencron, eine Erzählung voll gesundesten Humors und feiner Gestaltungskraft. Ich erinnere nur an die köstliche Figur des Apothekers mit dem kleinen Zahlengedächtnis und dem großen Beethoven-Enthusiasmus und an die lebenswahre Zeichnung des Chorregens der katholischen Oberkirche Papa Franzl, der zum Träger kernigen Musikertums und echter kirchenmusikalischer Anschauungen gestempelt wird.

Bekanntlich war nach einem imponierenden Aufstieg der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis zu Bach's Zeit infolge der liederseligen pietistischen und kunstfeindlichen rationalistischen Bestrebungen ein um so tieferer Verfall eingetreten. Die evangelische Kirche hatte die Fühlung mit der Kunstmusik verloren. Einsichtige Männer wurden sich im 19. Jahrhundert der Dürftigkeit der Gottesdienste bewußt und suchten die Kunstmusik in reicherem Maße heranzuziehen, ohne aber über ein Kirchenkonzert hinauszukommen. Die Großtat Liliencron's ist es, aus der Geschichte der evangelischen Gottesdienste die Stellung der Musik erklärt und gezeigt zu haben, wie sie dem Gottesdienste eingegliedert werden müsse, um ihn als ein organisches Ganzes erscheinen zu lassen. Rastlos trug Liliencron einen Stein zum andern, bis der fest fundierte Bau seiner »Chorordnung« vollendet vorlag. Es wäre müßig, die Fülle der Forschungen unseres Jubilars einzeln aufzuweisen, die seit dem Anfange der achtziger Jahre eine stete Kette bilden und immer klarer Wesen und Bedeutung evangelischer Kirchenmusik herausarbeiten. Tief schürft Liliencron das Gold der Wahrheit. Bei den katholischen Gottesdiensten setzt er ein, entwickelt an Hand der Kirchenordnungen aus ihnen die evangelischen Feiern, bestimmt die musikalischen Faktoren und weist den Wandel ihrer Befugnisse in der Zeit der Reformation auf. Der Choral beschäftigt ihn besonders, der Choralsatz gibt ihm zu neuen Forschungen Veranlassung. In dem Wirken der horazischen Metren in den deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts unter dem Einflusse des Humanisten Konrad Celtis findet er eine Erklärung. Ein Faktor nach dem andern wird erwogen, weitgehende Untersuchungen über kirchenmusikalische Tradition angeschlossen, bis schließlich 1893 seine »Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700« vorliegt, die einen Markstein in den kirchenmusikalischen Bestrebungen bedeutet. Der liturgische Charakter des Gemeindeliedes wird erkannt, die Funktionen der verschiedenen musikalischen Faktoren festgelegt, die Tatsache des Chorgebrauchs lateinischer Sätze auch in deutschen Messen zur Evidenz erwiesen, die Aufgaben des mehrstimmigen Chores präzisiert und die de tempore-Beziehung, die wie ein einendes Band alle Formen der Messe umschlingt, aufgedeckt.

Deutlich erkennen wir, wie die Beziehung der Feiern zum Kirchenjahr bis zum 18. Jahrhundert festgehalten wird, wie aber mit dem Ersetzen der lateinischen de tempore-Formen durch deutsche Kirchenlieder sich langsam

der Verfall anbahnt, wenn diese auch, sei es durch den Inhalt wie die Evangelien- und Epistellieder, oder durch die Tradition de tempore-Charakter gewinnen. Noch in Bach's Zeit bilden Introitus und Kollekte wertvolle Mittel zur Ausprägung der Beziehung zum Kirchenjahr.

Jetzt war der Grund gewonnen, auf dem sich Liliencron's Reform erheben konnte. Nach einer Fülle kleinerer Studien, die uns Wesen und Ziel der Kirchenmusik in immer hellerer Beleuchtung zeigen, erschien 1900 als Krönung seines Werkes die Nutzanwendung seiner Forschungsergebnisse auf die Praxis, erschien seine »Chorordnung«. Nur der, welcher sie in allen ihren Zügen klar erfaßt hat, versteht, welche Unsumme von Arbeit hier geleistet ist, welche Fülle von Einzelerwägungen notwendig war, um das Werk lebenskräftig hinzustellen. Keine Revolution, eine Reformation wird angestrebt, eine Reformation, die mit gutem Willen leicht zu bewerkstelligen ist, da Bestehendes nicht niedergerissen, sondern weiter ausgebaut und architektonisch vervollkommnet wird. Ihr Ziel ist, unter Wahrung des Bestehenden für jeden Sonn- und Festtag eine für Dorf und Stadt gleiche Liturgie vorzulegen, die charakteristisch die Beziehung zum Kirchenjahr ausprägt und dem Chore die organische Eingliederung ermöglicht. Wichtig ist, daß die Chortexte, um ihre Kenntnis bei der Gemeinde voraussetzen zu dürfen — denn nur dann verdienen sie den Ausdruck liturgisch — ein für alle Male festgelegt sind, bemerkenswert die Vorsängerrolle, welche dem Chore auch in den Formen zuerteilt wird, die einstimmig von der Gemeinde ausgeführt werden. Glücklich war die Anknüpfung an die Agende der altpreußischen Provinzen, die bei ihrer Übereinstimmung mit der Agende des Heeres wie das Militärgesangbuch die größte Aussicht auf allgemeine Annahme hat. Introitus, Chorlied anstelle des alten Graduale und Altarspruch anstelle des Offertorium prägen neben dem Kollektengebet das de tempore aus. Sie sind die Formen, welche dem Chore zufallen können. Die hymnische Erhebung im Chorliede im Gebiete der Evangeliumlesung ist ästhetisch begründet, ebenso die mehrstimmige Ausführung des Altarspruches durch den Chor am Anfange der abschließenden Altarliturgie. Hinzutreten kann die motettenhafte Ausführung des Kyrie. Damit sind die beiden Faktoren Gemeinde- und Chorgesang fein gegeneinander abgewogen, beide Teile des Hauptgottesdienstes halten sich die Wage. Ähnlich verfährt Liliencron bei dem Nebengottesdienste. Aber auch bei diesem Aufriß der Gottesdienstordnung bleibt Liliencron nicht stehen. Nach einem Musiker schaut er aus, der sich liebevoll in seine Gedankenwelt vertiefen und ganz aus seinem Geiste heraus die Agende in die Praxis umsetzen will. Er fand ihn in dem Herzogenberg-Schüler Heinrich van Eijken, einem trefflichen Tonsetzer, der unter reicher Heranziehung alter Meister ein prächtiges Vorbild für die Vertonung der verordneten Texte darbot. Ein viel versprechender Anfang war gemacht. Van Eijken's musikalischer Teil der Chorordnung ist kein Gesetz, sondern eine Vorlage. Ganz nach Fähigkeit des Chores können mehr oder weniger reiche Kompositionen über denselben Texten zur Ausführung gelangen.

Mit der Chorordnung liegt Liliencron's Reform der liturgisch-musikalischen Gottesdienste vollendet vor. Aus tiefgehenden jahrzehntelangen Forschungen herausgeboren, ist ein Plan der Gottesdienste gewonnen, der in historischem Zusammenhange mit der Entwicklung allen Faktoren gerecht wird und ästhetisch wohl befriedigt. Ein einheitliches Kunstwerk ist das Ergebnis, das mit der altehrwürdigen Form der Messe in Vergleich gestellt werden kann.

Diese Tat sichert Liliencron bei allen Kirchenmusikern Dank und Gedenken, das Jahrhunderte überdauern wird.

Die Musikwissenschaft ist Liliencron noch besonders für eine Reihe von Arbeiten verpflichtet, die sich vom 16. Jahrhundert bis auf die Neuzeit erstrecken. Nur kurz gestreift sei seine Forschung über »Das erste Auftreten selbständiger Musik als Gegenstand der Unterhaltung in Deutschland« (1873), schnell erwähnt die feinsinnige Eruierung des Senfl'schen »*Non moriar* aus Luther's schönem *Confitemini*« 1890 und die für den Schulgesang wertvolle Studie »Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas« 1890. Von biographischen Darstellungen sei sein Aufsatz »Christoph Ernst Friedrich Weyse und die dänische Musik seit dem vorigen Jahrhundert«, sowie der Artikel J. B. Cramer in der »Allgemeinen deutschen Biographie« herausgehoben.

Nicht nur die Musikwissenschaft, das ganze gebildete musikalische Deutschland steht aber bei ihm in Schuld für seine Tätigkeit an den Denkmälern. Seinem persönlichen Eintreten, seinem organisatorischen Geschicke und seinem tiefgehenden Verständnisse ist es zu danken, wenn die »Denkmäler Deutscher Tonkunst«, die, eine junge Gründung, nach dem Tode Philipp Spitta's einzugehen drohten, unter seiner Leitung kräftig aufblühten und nunmehr in bereits mehr als 40 Bänden ein imponierendes Zeugnis für die Größe deutschen Kunstschaffens in vergangenen Jahrhunderten ablegen. Welch' unerschöpflicher Born reinen Kunstgenusses, welche reiche Quelle steter neuer Anregung und Belehrung für den heutigen Musiker! Könnten wir nur dieses reiche Erbe zum Allgemeingut des deutschen Volkes machen. Ein Wunsch regt sich schon lange in den Lehrerkreisen, welche unserm Institute ihre Ausbildung verdanken, eine Sammlung bescheert zu erhalten, welche das Beste der Denkmäler ihnen erreichbar für die Schule zusammenschließt. Wie auf Martin Luther, Hans Sachs, Martin Opitz, Simon Dach, Rist, Zesen, Lessing, Schiller und Goethe, so haben die Schulen auch ein Recht auf die Sänger der Reformation, auf Schütz, Hassler, Schein, Albert, Ahle, Krieger, um nur ein paar Namen zu nennen, und auf die Klassiker der Musik. Auch hier steht ihr Vertrauen bei Rochus von Liliencron, dessen tiefgehendes Verständnis für die Erfordernisse der Praxis ja sein ganzes musikalisches Wirken durchzieht und jüngst noch in seinem Anteil am Volksliederbuche seiner Majestät seinen Ausdruck gefunden hat.

Wie durch tausend Fäden scheint das musikalische Wirken Liliencron's mit unserm Institut verknüpft, dessen Ziele vornehmlich auf Schule und Kirche gerichtet sind. Alle seine Bestrebungen vereinigen sich hier wie in einem Brennpunkt; alle seine Forschungen gewinnen für uns das tiefste Interesse und fordern uns zur Mitarbeit auf. Und dieser Ruf verhallt nicht ungehört.

Treu wollen wir Ihnen, Exzellenz zur Seite stehen und das Werk Ihres Geistes lebendig erhalten und fördern. Voll herzlichen Dankes bringen wir Ihnen heute unsere besten Wünsche dar. Mögen Exzellenz noch reiche Jahre des Glückes beschieden sein. Was aber auch kommen mag, hier bei uns im Institut wird der Name Rochus von Liliencron ewig leben.

Berlin.

Johannes Wolf.

Wie sahen die ersten Vorstellungen von Mozart's Don Juan aus?

Wiewohl kaum über ein anderes Werk mehr geschrieben wurde als über die »Oper aller Opern«, hat man der Frage, unter welchen Umständen das Werk komponiert sein mochte, recht wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Und doch geben die äußeren Merkmale des Textes wie der Musik eine Reihe von Anhaltspunkten, welche deutlich zeigen, daß die Oper nicht nur für bestimmte Sänger, sondern auch für bestimmte Verhältnisse geschaffen wurde. Hieraus lassen sich Schlüsse auf die äußeren Umstände, welche sich darboten, und die auch im Verlaufe der Arbeit keineswegs ganz gleich blieben, ziehen.

Mozart's Don Juan ist in der Disposition den beiden andern von Lorenzo da Ponte italienisch gedichteten Opern Figaro und Cosi fan tutte vollkommen analog angelegt. Die Handlung und Anlage dieser Opern wird im weiteren als bekannt vorausgesetzt. Wir müssen, wohlgemerkt, uns den Don Juan mit dem Sextett am Schlusse denken [1].

Auch der Don Juan ist auf dem Textbuche als »Heiteres Drama«, als »*Dramma giocoso*« bezeichnet. Ernste und heitere Szenen gehen im bunten Wechsel neben- und auch ineinander. Alle drei Opern haben dasselbe Orchester; nur sind im Don Juan bei der Geistererscheinung im Friedhof und im Finale auch Posaunen verwendet. An letzterer Stelle fehlen sie allerdings in der Originalpartitur. (Mozart setzte bei der Probe auch Holzbläser dazu.) Offenbar hat sich Mozart erst im Laufe der Arbeit entschlossen, Posaunen dazuzusetzen.

Den Schluß jedes der beiden Akte bildet ein ausgedehntes Finale, das am meisten Charakterische für diese drei Opern bleiben die Aktschlüsse selbst. Am Schlusse des ersten Aktes stehen sich zwei Parteien, wohlgemerkt ohne Chor, gegenüber, während am Ende der Oper alle Solosänger vereint das Schlußensemble singen. Von den für Wien geschriebenen Opern Figaro und Cosi fan tutte aber unterscheidet sich der für Prag bestimmte Don Juan in der äußeren Anlage immerhin merklich. Schon einmal dadurch, daß die Chöre soviel wie ganz fehlen. Nur an drei Stellen treten im Don Juan andere Sänger als die Solisten auf: 1. Im Duett und Chor von Zerline und Masetto, Part. Nr. 5, das Stück von Mozart »*Coro*« überschrieben. 2. Im ersten Finale, Szene 17, wo vier Diener die Leute zum Eintreten in den Garten ermuntern, 3. beim Untergange Don Juan's, wo unterirdische Geister den Höllenkandidaten auf die Zukunft vorbereiten. Chor-Frauenstimmen enthält nur das Duett. Dagegen finden wir in dieser Oper im Gegensatz zu allen andern Opern Mozart's das Bühnenorchester, und zwar in ebenso ausgiebiger als eigenartiger Verwendung.

Noch ein wichtiger Unterschied ist gegenüber den Opern Figaro und Cosi fan tutte zu merken. Diese beiden für Wien geschriebenen Opern sind ziemlich aus einem Guß entstanden. Don Juan, der für Prag bestimmt war, und am 29. Oktober 1787 zuerst über die Bretter ging, hat neben Nachträgen während der Arbeit noch eine zweite Redaktion erlebt, und zwar für die Aufführung in Wien, welche am 7. Mai 1788 stattfand. Für diese Aufführung wurde im zweiten Akt eine Reihe von Szenen eingefügt, anderes statt dessen weggelassen und gekürzt.

Durch diese eingefügten Szenen, einerlei, ob sie vor oder nach der ersten (Prager) Aufführung entstanden sind, kamen manche Widersprüche in die Handlung, welche uns im folgenden noch mehr beschäftigen werden. Zur Erklärung dieser Erscheinungen müssen zunächst die Umstände vergegenwärtigt werden, unter denen Mozart den Don Juan schrieb. Die Oper wurde für eine italienische Operngesellschaft unter Direktor Bondini in Prag geschrieben. Dem Komponisten stand nicht, wie bei den für Wien geschriebenen Opern ein ständiges Personal mit Chor

---

1) Wenn nichts näher angegeben, ist im nachfolgenden stets das von Sonnleithner herausgegebene Textbuch mit den Varianten Leipzig, Breitkopf (1865) gemeint.

zur Verfügung. Es war eben ein Stagione von sechs Sängern. Das Personalverzeichnis des Don Juan weist allerdings sieben Personen auf; die Rolle des Gouverneurs und Masetto konnte und mußte ein und derselbe Sänger singen. Allerdings müssen wir uns dieses, wenn auch kleine Opernpersonal, dem die Rollen auf den Leib geschrieben waren, vorzüglich denken, denn alle Sänger hatten Aufgaben zu bewältigen, die bekanntlich zu den künstlerisch schwierigsten in der Opernliteratur gehören.

Dagegen war im goldenen Prag so gut wie kein Chor aufzutreiben, oder wahrscheinlicher, der Direktor Bondini hatte kein Geld dazu. Wie wir wissen, ging es ihm damals nicht besonders gut. Das Duett »*Giovinette fatt' all amore*« konnte halbwegs musikalischen Statisten anvertraut werden, insbesondere wenn die beiden Solisten mithalfen, ebenso die vier Diener im ersten Finale und die Höllengeister.

Im Gegensatz zu dem bescheidenen Gesangsensemble durfte der Meister nach einer anderen Hinsicht anspruchsvoll sein und, wie sich zeigen wird, im Laufe der Komposition noch anspruchsvoller werden. Wir finden in der ersten Verwandlung des 1. Finales ein Bühnen-Streichorchester, in der Ballszene sogar drei obligate Orchester auch mit Bläsern auf der Bühne. Mozart hat sich anfangs übrigens noch einer gewissen Sparsamkeit beflissen. Die Oboen und Hörner, welche mit dem zweiten, beziehungsweise dritten Orchester gehen, sind in das Bühnen-Hauptorchester verlegt. Wir müssen uns denken, daß Mozart am ersten Finale schrieb, als er nur beiläufig die Prager Verhältnisse kannte. Anders wurde es, als er selbst hinkam. In Böhmen gibt es bekanntlich viele und gute Holzbläser. Und diesem Umstande haben wir die herrliche, ganz dem Holzbläserchore anvertraute Bühnenmusik im zweiten Finale zu verdanken, die, wie aus dem handschriftlichen Befunde hervorgeht[1]), erst nach Vollendung des Werkes eingefügt wurde. Diese Bühnenmusiker mochten wohl nur aus Gefälligkeit ihren Part übernommen haben, worauf der launige Dialog zu deuten scheint »*Che ti par del bel concerto?*« usw. Die sich auf die einzelnen Stücke beziehenden Bemerkungen fehlen noch im Textbuche. Doch ist dieses Stück keineswegs das einzige nachgetragene in der Oper, wovon unten mehr.

An die Regie stellt Don Juan ebenso wie Figaro und Cosi fan tutte nicht eben hohe Anforderungen. Von Flugmaschinen und ähnlichem, wie sie später Schikaneder für die Zauberflöte verlangte, war bei Da Ponte überhaupt nicht die Rede, ganz geschweige von Bühnenausstattungen, wie sie zu Anfang des 18. Jahrhunderts unter den Kaisern Leopold I., Josef I. und Karl VI. beliebt waren[2]). Don Juan enthält das gewöhnliche Um und Auf des Dekorationsinventars eines Theaters: Ballsaal, Straßen, Zimmer, Friedhof, Donner und Blitz, Versenkung, bengalisches Feuer — unsichtbare Gespenster ... Gewiß keine außergewöhnlichen Theaterabsonderlichkeiten. Auch der eigens in der Bühnenanweisung vorgeschriebene »Herr Gouverneur zu Pferde« wird wohl schon in der Prager Requisitenkammer vorhanden gewesen sein. Daß kein Einsturz des Palastes à la Prophet und ähnliches den Schluß verzierte, wird die Einzelbetrachtung lehren. Nicht unbeachtet bleiben darf es, daß der Oper jede Andeutung an ein spanisches Lokalkolorit fehlt, worauf bereits Otto Jahn hinwies. Im Figaro haben wir wenigstens den Fandango. Die 1003 Damen, welche Leporello in der Registerarie erwähnt und ob dieser Zahl dem stolzen Spanien den Vorrang gegenüber allen anderen Ländern, die Don Juan beglückt hat, einräumt, können wohl nicht als »spanisches Kolorit« genommen werden.

Die Zeit, innerhalb der die Oper spielt, dauert ebenso wie bei den anderen drei Da Ponte's etwa einen Tag. Sie beginnt nach Eintritt der Nacht, zu welcher Zeit nach Donna Annas Erzählung der Überfall Don Juans stattgefunden hatte.

---

1) Vgl. Otto Jahn, W. A. Mozart, wobei zu bemerken ist, daß die 1. Aufl. manches Wichtige enthält, was in der späteren weggelassen ist; vgl. dazu Procházka, Mozart in Prag 1892, S. 69ff. und Mirow, W. A. Mozart, Hildesheim, 1908.

2) Vgl. hierüber bei: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien.

Die erste Verwandlung, welche als erste Gesangsnummer Elviras Eintrittsarie hat, war nach der ursprünglichen Szenenangabe ebenfalls noch in die Nacht verlegt, später aber mit »*Alba chiara*« bezeichnet. Die Vorgänge des ersten Aktes füllen den Tag aus. Daß das Fest, welches das erste Finale ausfüllt, als Nachmittagsunterhaltung gedacht ist, erfahren wir aus dem Rezitativ vor der »Champagner«-arie: »*le voglio divertir fin che vien notte*«. Für die Ballszene selbst ist in der Bühnenanweisung allerdings »*Sala illuminata*« angegeben, was darauf schließen ließe, daß es zum mindesten bereits Dämmerung wäre. Wir werden nun allerdings einer Reihe von Erscheinungen begegnen, welche darlegen, daß der Dichter in bezug auf Motivierung nicht allzu skrupulös war. Man muß dabei auch bedenken, daß die Oper italienisch gesungen wurde. Den Details konnte das Prager Publikum, mochte nun sein Idiom deutsch oder tschechisch sein, doch nicht genau folgen, und dessen war der Dichter sich ganz gewiß bewußt.

Zur Rechtfertigung des Dichters in bezug auf die »*Sala illuminata*« muß immerhin bemerkt werden, daß der Tag und mit ihm auch das Fest, als zur Neige gehend gedacht ist, einerlei, ob nun Don Juans Abenteuer mit Zerline gelingen sollte oder nicht. Die Dämmerung ist, wie Don Juan vor der »Champagnerarie« voraus andeutete, bereits gekommen, und es war somit Beleuchtung des Saales nötig. Dies nur für ganz gründliche Nachdenker.

Der zweite Akt schließt sich unmittelbar an den ersten. Die Szenenangabe ist (Sz. II) »*si fa notte a poco a poco*«, also der Anfang noch Tag, oder doch Dämmerung. Das Ballfest war eben nachmittags, Elvira ist mittlerweile heimgekehrt. Daß die Szenen des zweiten Aktes rasch aufeinander folgen, braucht keiner besonderen Auseinandersetzung, ist auch in den Schlußworten des ersten Aktes ausgesprochen: »*Sul tuo capo in questo giorno il suo fulmine cadrà*». Also: Heute noch wird dich der Blitz treffen. Im selben Sinne äußert sich auch der Geist in der Friedhofsszene. Diese spielt um 2 Uhr nachts »*Due della notte*«. Wenn sehr subtile Gemüter einwenden, daß der Gouverneur, der doch erst an diesem Tag gestorben ist, bereits ein Standbild hat, während er doch noch kaum begraben sein kann, sollen sie ein bei Lebzeiten errichtetes Standbild annehmen. Beispiele brauchen wohl nicht besonders angeführt zu werden. Indes begräbt man in südlichen Ländern die Toten sehr bald nach ihrem Hinscheiden. Das Ende der Oper ist bei vorgerückter Nachtzeit, etwa um 3 Uhr anzunehmen; der Geist singt im Friedhof: »*Di rider finirai pria dell' aurora*«. Also vor Tagesgrauen ist Don Juans Untergang vorhergesagt. In Widerspruch mit der Handlung steht die bereits für die erste Aufführung komponierte sogenannte Briefarie Nr. 25, welche, wie bemerkt, erst während der Arbeit eingeschoben wurde. Mitten unter den Verfolgungsbestrebungen des Sextettes — um 2 Uhr nachts — finden wir Donna Anna mit ihrem Bräutigam zu Hause bei einem Zwiegespräche. Doch wer will da rechten! Haben wir doch gerade hier eine der erhabensten Arien, die je komponiert worden sind.

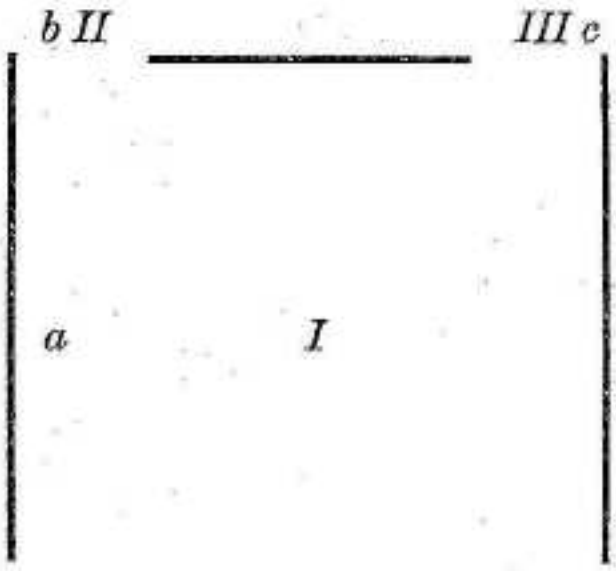
Für die Wiener Aufführung wurden im zweiten Akte wesentliche Änderungen vorgenommen. Zwei Stücke, nämlich das Duett zwischen Zerline und Leporello, sowie die *Es*dur-Arie der Elvira samt den dazugehörigen Seccos wurden eingeschoben, dafür der Schluß der Arie des Leporello und die des Oktavio, sowie das Sextett am Schlusse der Oper weggelassen und das Secco vor dem neu komponierten Duett unmittelbar an den neuen Schluß der Arie Leporello's angeschlossen. Die beiden dazukomponierten Gesangsstücke samt den Seccos weisen einheitliche Anlage auf, und müssen daher als solche betrachtet werden. Die Ausgabe der Originaltextbücher von Sonnleithner gibt die für Wien nachkomponierten Szenen als Anhang, die Ausgaben von Peters, Leuckart, der Klavierauszug der Universaledition, das Textbuch der Universalbibliothek usw. fügen dieselben zwischen der Oktavioarie und der Friedhofsszene ein. Die Gesamtausgabe gibt nur das Duett mit den Seccos in den Anhang, was als Inkonsequenz anzusehen ist.

Bei der ersten Aufführung war man gewiß bestrebt, die durch die beschränkten Mittel, insbesondere durch den Mangel eines geschulten Chores entstandenen Unwahrscheinlichkeiten möglichst abzuschwächen und das Gebotne glaubhaft zu machen.

Es mögen nun die hierfür in Betracht kommenden Szenen der Reihe nach untersucht werden. Es ist zu bemerken, daß die ob der ungleichartig verfügbaren Kräfte wie nicht minder ob der nicht einheitlich geratenen Dichtung entstandenen Unwahrscheinlichkeiten sich erst im Verlaufe des ersten Finales zeigen, im zweiten Akte aber bedenklich groß werden.

Es fragt sich, wie sich Dichter und Komponist die Ballszene vorgestellt haben. Wie oben bemerkt, ist hierfür sicher keine eigene Dekoration gemalt worden. Verlangt werden bekanntlich drei Orchester. Außer den Solisten werden nur Bauern, Diener und Musikanten genannt, die aber nichts zu singen haben, denn wohlgemerkt, der sogenannte »Freiheitschor« wie das Schlußensemble sind wie in Figaro und Cosi fan tutte ausschließlich den Solisten zugewiesen. Daß es ein Fest der Landleute ist, erhellt aber ganz besonders aus dem Umstande, daß der Eintritt der vornehmen Masken großes Aufsehen erregt.

Wie haben wir uns das Arrangement bei den ersten Aufführungen zu denken? Ich denke mir, man nahm eine ganz gewöhnliche Saaldekoration. Im Vordergrunde, dem Hauptraum (I), wohl seitlich war das Hauptorchester (a). Durch zwei Öffnungen, etwa große Türen, im Hintergrunde sah man in je einen andern Saal (II, III), in welchem sich die beiden Nebenorchester (b, c) befanden. Der Hauptraum (I) war keineswegs groß gedacht. Nach der Bühnenanweisung tanzt ja nur Donna Anna und Oktavio den hier gespielten Menuett; von andern Tänzern ist nicht die Rede. In den Nebensälen wird später für die Landbevölkerung aufgespielt, lauter stumme Personen, welche Leporello mit den Worten »*Da bravi via ballate*« auffordert, nachdem der Menuett bereits begonnen hat. Der Gang der Handlung ist durch die zu Anfang des Menuetts eingeschobenen Worte Don Juans »*Meco tu dei ballare, Zerlina vien pur quà*« vollkommen entstellt worden. Danach würde Don Juan Zerline sogleich zum Anfang des Menuetts zum Tanze auffordern. Dies ist aber nach der Komposition ganz unrichtig[1]). Die Sache entwickelt sich nämlich folgendermaßen: Don Juan befiehlt: »*Ricominciate il sono (si suona come prima) tu accoppia i ballerini*«. Der Menuett beginnt.



Oktavio und Donna Anna beginnen gemäß der Bühnenanweisung allsogleich den Tanz. Es ist ja eine Unwahrscheinlichkeit, daß Donna Anna so kurz nach dem Tode ihres Vaters tanzt, aber eben durch die Verhältnisse, insbesondere durch den Mangel eines Balletts erklärbar. Die Beschränkung in der Regie wurde aber immerhin vom Komponisten in anderer Weise, und zwar zur Kennzeichnung der Charaktere ausgenützt. Mozart schuf durch den Menuett, den Tanz Don Oktavios mit Anna, welche die vornehme Klasse repräsentieren, ein Gegengewicht zu den andern Tänzen, *Contra* und *Teitsch*, denen die niedrigen Klassen huldigen. Donna Anna tanzt mit ihrem Bräutigam nicht zur Unterhaltung, sondern lediglich, um durch ihre Verstellung ihren Zweck, die Entlarvung des Mörders zu erreichen. Ihr Schmerzensaus-

1) Im Textbuche stehen diese Worte allerdings gleich nach Don Juans Befehl, ein Zeichen, daß Mozart bei der Komposition die Situation anders gestaltete, als der Dichter es meinte.

schrei »*Io moro!*« kennzeichnet ihren Seelenzustand vollkommen[1]), worauf sie Oktavio ermahnt »*simulate!*«. Der Tanz der Vornehmen hat also begonnen. Leporello ermuntert dem Auftrage seines Herrn gemäß »*Tu accoppia i ballerini*« nun die Bauern: »*Da bravi via ballate*«. Masetto beobachtet eifersüchtig Zerline. Don Juan versucht vergebens sich ihr zu nähern. Da befiehlt Don Juan Leporello, Masetto beiseite zu schaffen »*A bada tien Masetto*«.

Gleichzeitig[2]) wie sich Leporello an Masetto herandrängt, um ihn zum Tanz zu nötigen, benützt Don Juan die Gelegenheit und fordert Zerline mit den Worten, die man fälschlich auch gleich zu Anfang des Menuetts eingesetzt hat »*Il tuo compagno io sono*« usw. zum Tanze auf, worauf sie sich dahin (Raum II) begeben, wo soeben Orchester *b* den Kontertanz beginnt, den sie nun tanzen und dann von dort aus abgehen. Inzwischen drängt Leporello Masetto zum Orchester *c*, wo darauf »*Teitsch*« aufgespielt wird. Von der Verschiedenartigkeit der Tänze weiß das Textbuch nichts; es ist dies eben Mozart's Erfindung. Um die folgenden Szenen zu ermöglichen, folgt Leporello seinem Herrn. Das Wahrscheinlichere wäre gewesen, wenn Leporello mit Masetto verschwunden wäre. Gedacht ist wohl, daß Leporello Masetto irgendwie hinausdrängt und dann Don Juan und Zerline — offenbar behufs Anlegung des Registers — folgt. »*Qui nasce una ruina*«. Der Dichter muß zum Aktschlusse eben wieder alle Personen auf der Bühne vereinigen. Masetto erscheint, von Leporello befreit, alsbald wieder auf der Bühne. Es ist klar, daß diese in kurzer Zeit sich abspielenden Vorgänge nur dann wirksam hervortreten, wenn die Bühne namentlich im Vordergrund möglichst leer ist. Und ich glaube daher nicht allzuweit zu gehen, wenn ich annehme, daß nach der Absicht des Dichters und Komponisten der Menuett von Oktavio und Anna allein getanzt wurde. Solotänze waren damals sehr beliebt. Auch ist eben in der Bühnenanweisung von andern Tänzern keine Rede. Don Juans und Leporellos lobende Äußerung »*va bene in verità*« bezieht sich demnach auf den Tanz Donna Annas mit Oktavio, zu dem erstere nur mit Schmerz sich entschließen konnte. Zerline flieht hinter der Szene vor Don Juan »*dunque gride dall altra parte*«. Sie treten jedenfalls durch eine Tür im Vordergrund wieder ein. Daß die Schlußszene des ersten Aktes ganz analog denen von Figaro und Cosi fan tutte ist, wurde bereits erwähnt, kann aber nie genug betont werden, denn hier sind gerade die größten Verstöße allgemein üblich. Der Anweisung gemäß, sollen hier nur die Solisten auf der Bühne sein. Denn am Schlusse der Tanzmusik lautet die Bühnenanweisung: Die Musikanten und die andern gehen »verwirrt« ab. Blitz und Donner sind jedenfalls ausgiebig verwendet worden, gewiß aber in einer Weise, daß die Musik nicht gestört wurde. In der Bühnenanweisung ist vom Gewitter allerdings nicht die Rede, wohl aber im Texte, und zwar an der Stelle: »*odi il tuon?*« Von größter Bedeutung sind die bereits von Jahn erkannten psychologischen Wandlungen Don Juans und Leporellos, obschon sie praktisch wenig Anwendung gefunden haben. Don Juan ist ob seiner Entlarvung, noch mehr aber durch den Um-

---

1) Bulthaupt (Dramaturgie der Oper) hat dies wohl nicht recht erfaßt, wenn er sagt, Donna Anna entblödet sich nicht, unmittelbar nach dem Tode ihres Vaters zu tanzen.

2) Die gleichzeitig erfolgende Doppelhandlung erinnert an die ganz ähnlich angelegte heikle Frage des Belmonte und Pedrillo an ihre Bräute im Finalquartett der Entführung.

stand, daß ihm Oktavio die Pistole vor die Nase hält, verblüfft, und mit ihm pflichtschuldigst auch Leporello: »*E confusa la mia testa*«. Dieser Zustand dauert recht lange. Dann aber faßt Don Juan sich allmählich, mit ihm, nur mühsam, Leporello, der nun beim Anblick seines Gebieters selbst Fassung bekommt: »*Mà non manca in me (lui) corraggio*«. Schließlich ist Don Juan von seiner siegreichen Überlegenheit überzeugt und zwar im Più stretto: »*se cadesse ancora il mondo, nulla mai temer mi fà*«. Der Schluß während des Orchesternachspiels ist wohl so gemeint, daß sich Don Juan trotz Oktavios Pistole mit der Waffe Bahn bricht und mit Leporello entflieht, während sich die übrigen zur Verfolgung anschicken, wovon der zweite Akt der Oper handelt. Daran, daß Oktavio seine Pistole losschießt, hat wohl weder der Dichter noch der Komponist gedacht.

Schwieriger gestalten sich die Verhältnisse im zweiten Akt. Durch die Einschiebung, bzw. Auslassung von Szenen, die nicht im Einklange miteinander stehen, ist derselbe textlich recht kraus geraten. Dichterisch, aber auch nur dichterisch, steht der zweite unbedingt hinter dem ersten weit zurück. Die Schwierigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten beginnen mit dem Sextette. Ein dunkler Saal im Hause der Donna Anna. Aus der Unwahrscheinlichkeit, daß die Personen der Oper mit Ausnahme des Helden an einer solchen Stelle zusammentreffen, noch obendrein in tiefer Nacht, hat sich der Dichter keine besonderen Skrupel gemacht. Nach dieser Wahrnehmung müssen alle derartigen Erscheinungen, denen wir im weiteren Verlaufe begegnen, beurteilt werden. Daß Leporello, trotzdem er die Tür findet, doch nicht weiterkommt, wird traditionsmäßig dadurch motiviert, daß Donna Anna und Oktavio ihm den Weg vertreten, obschon in der Bühnenanweisung nichts davon steht. Aber trotzdem sucht Leporello auch weiter die Tür — unbedingt dichterisch ein recht armseliges Motiv. Hier hat wohl die Musik eben alles, und, wohlgemerkt, im vollsten Maße getan. Schließlich erfolgt doch die Entdeckung Leporellos durch Zerline und Masetto, die ihm den Weg vertreten. Leporello entschuldigt sich in seiner Arie »*Ah, pietà*« in umständlicher Weise, bringt dabei Elvira in Verlegenheit, ohne aber über das, was die Verfolger wissen wollen, nämlich die Ermordung des Gouverneurs, auch nur die leiseste Andeutung zu geben. Schließlich flieht er. Oktavio zieht nun — endlich — und doch keineswegs nach sicheren Prämissen den Schluß, daß Don Juan den Gouverneur ermordet hat. Er beschließt nun, das Gericht herbeizuholen. Der Gedanke, die Braut hierdurch zu beschirmen und zu rächen, findet in der nun folgenden *B* dur-Arie einen unvergleichlich schönen Ausdruck. Die Wiener Aufführung hat Oktavios Arie gestrichen. Nach dieser Fassung wird Leporello am Schlusse seiner Arie von Zerline eingeholt, worauf das Duett »*Per queste tue manine*« folgt. Zerline holt nun, man kann vom dramatischen Standpunkte aus wohl sagen »bei den Haaren«, Elvira herbei, während Leporello inzwischen glücklich entflieht. Elvira geht auf Grund dieses »Erkenntnisses« allerdings nicht wie Oktavio zu Gericht, sondern sieht prophetisch Don Juans Untergang und läuft ihm schließlich doch noch einmal nach. Auf die Inszenierung machen die Szenen keinen großen Anspruch. Von Nebenpersonen treten nur Diener mit Fackeln auf, die Donna Anna und Don Oktavio begleiten, sowie der Bauer, der Zerline Leporello anzubinden hilft, also lauter Statisten.

Bei der Friedhofsszene ist zu betonen, daß die Originalbühnenanweisung ausdrücklich angibt: Reiterstatuen.

Ohne Zweifel hat der Dichter an die Scaligerigräber in Verona gedacht. Er entstammte ja dieser Gegend. Diese Veroneser Reiterstatuen sind auch aus Marmor, während derartige Bildwerke in der Regel aus Metall sind.

Daß die sogenannte Briefarie nicht ursprünglich beabsichtigt war, ist bereits erwähnt worden. Freilich bildet sie gerade eine wohltuende Unterbrechung dieser aufregenden Szenen.

Das zweite Finale ist natürlich unmittelbar nach der Friedhofsszene gedacht. Es frägt sich nun: War Don Juan mit Leporello und den Musikanten allein im Saale? Wir müssen uns wieder vergegenwärtigen, daß Mozart in Prag mit Personal nicht reich bedacht war. Gewiß ist es sehr verlockend, anzunehmen, daß unser Held mit ein paar Damen zu Tische saß. Aber man braucht darum noch kein Lebemann zu sein, um es sehr unwahrscheinlich zu finden, daß sich der Held statt mit den Damen, die ganze Zeit mit seinem — Bedienten unterhält. Auch ist Leporellos Geschäftigkeit unverständlich, wenn es ohnehin reichliche Bedienung gibt. Von Gästen, sowie andern Dienern ist in keiner andern Bühnenanweisung die Rede. Sie sind unter allen Umständen stumm. Wenn irgendwie Personen außer Don Juan und Leporello und den Musikanten anwesend gedacht wären, könnten es unbedingt nur Tänzerinnen gewesen sein. Dies hat man in München schon lange vor Einführung der »Drehscheibe« erkannt. Und der Musik fehlt das spanische Kolorit vollständig. Im Gegenteil! Es sind hier bekanntlich Stücke aus den drei damals in Wien und Prag am meisten gespielten Opern eingeschoben, und zwar nicht für stolze Spanier, sondern wie die Wahl der Instrumente zeigt, — lauter Bläser — für — böhmische Musikanten, allerdings böhmische Musikanten erster Güte. Es mag vielleicht etwas rückschrittlich erscheinen; aber nach den übereinstimmenden Bühnenangaben waren Don Juan und Leporello mit den Musikanten allein. In bezug auf die Erscheinung des Geistes ist uns zwar über die Inszenierung nichts bekannt. Sie wird ebenso einfach wie das übrige gewesen sein.

Ohne Zweifel verschwindet der Geist nach den Worten »*Ah, tempo più non v' è!*« in einer Versenkung, wenn es auch nicht eigens angegeben ist; schon einmal deshalb, weil sich der Sänger des Gouverneurs während des Unterganges rasch in den Masetto verwandeln mußte.

Nun der Untergang Don Juans. Was ist der Untergang Don Juans musikalisch? Ein Duett mit Chor. Don Juan, auf das tiefste erschüttert, beginnt lebhaft zu phantasieren und hört Stimmen »*con voci cupe*«: »*Donde escono quei vortici*«. Leporello sieht entsetzt zu und äußert sich dementsprechend. Mit einem Aufschrei »*si profonda*« versinkt der Held in einer — Versenkung. Leporello bleibt sich wiederum getreu und schreit einige Takte später ebenfalls, aber ohne zu verschwinden, und teilt den nun erscheinenden Verfolgern das Geschehene mit. Für Wien war mit Don Juans Untergang bereits Schluß gemacht. Mozart wollte bei der Wiener Aufführung die Verfolger im letzten Augenblick noch erscheinen lassen; ihre Tätigkeit blieb danach aber lediglich auf einen Aufschrei mit Leporello beschränkt. Mozart hat jedoch später, unbekannt ob vor oder nach der ersten Wiener Aufführung, auf diese Teilnahme der Verfolger wieder verzichtet. Was mag die Szenerie beim Untergange geboten haben? Die Bühnenanweisung des Dichters gibt an: »*Foco da diversi parti, terremuoto* etc.« Daß kein Einsturz beabsichtigt war, braucht kaum der näheren Auseinandersetzung. Nach der musikalischen Gestaltung war aber weniger an szenischen Zugaben ge-

boten, als der Dichter vorschreibt. Gewiß war eben auch da nicht viel mehr angewendet wie im ersten Akt.

Mozart's Don Juan wurde für ganz bestimmte Verhältnisse geschaffen. Aber die Anforderungen wie verfügbaren Mittel haben sich im Laufe der Arbeit mehrfach geändert, was aus dem Werke selbst deutlich zu erkennen ist. Nicht nur rein bühnenmäßige, sondern auch lokale Verhältnisse haben hineingespielt. Diese Merkmale sind nicht nur für das Verständnis des Werkes selbst, sondern auch für die Darstellung und Inszenierung von Bedeutung.

Wien. **Alfred Schnerich.**

Une »Personnalité« de la Musique contemporaine. Paul Dupin[1]).

Après la brillante série de ses Concerts de musique ancienne à l'Exposition du Siècle de Rubens, l'été dernier, la Section belge de la S. I. M. se tournant vers le présent, vient de révéler à son pays, une des figures les plus caractéristiques de la musique française d'aujourd'hui: Paul Dupin. Le bulletin français de la S. I. M. sous la signature de M. R. Rolland, a déjà consacré à cet artiste quelques pages extrêmement intéressantes et attachantes. Ce sont ces lignes qui ont définitivement, espérons le, tiré le compositeur de l'obscurité effrayante dans laquelle il travaillait.

La Section belge a bien fait les choses: devant un public nombreux de connaisseurs et d'amateurs sérieux, elle a d'abord fait présenter l'artiste — et l'homme aussi, car l'un ne se sépare pas de l'autre par M. Georges Dwelshauvers, professeur à l'Université de Bruxelles; en une causerie vraiment émue, il nous a raconté la vie pénible du compositeur, la lutte quotidienne qu'il a dû livrer pour servir son idéal, puis il nous a montré le résultat de ces efforts obstinés triomphant des pires souffrances matérielles et morales. C'est presque de la légende! On ne pourrait ici rappeler en détail toutes les stations de ce terrible calvaire! Celà commence dès l'enfance par une surdité totale, accidentelle, durant plusieurs années, et guérie seulement grâce à plus d'une opération douloureuse; c'est, entre temps, la mort du père, une situation matérielle difficile; puis les études pratiques, en vue de l'entrée dans l'industrie, contraires à une irrésistible vocation de musicien que le jeune homme n'ose pas avouer. Au bout du compte, c'est le risque sublime de toute son existence, le départ de l'usine pour l'étude théorique de son art chez un maître, hélas! peu compréhensif, la brouille avec celui-ci à la suite de l'enthousiasme «mal considéré» du jeune élève pour Richard Wagner dont il entendit *La Walkyrie* à Bruxelles. Puis l'apprentissage pénible dans les bibliothèques, sans guide et sans conseil; le mariage contre le gré des siens, les responsabilités de la famille, les métiers épuisants et de toutes les sortes, les vexations dans ses emplois divers aux Compagnies de Chemin de fer français, — quand il n'a que la nuit pour méditer et composer, — les maladies, les privations, les découragements, la lutte quand même à travers tout, enfin toute une vie passée, comme il le dit lui-même dans un émouvant sonnet:

«A disputer au néant des lambeaux de musique.»

Et c'est après tout celà qu'enfin, grâce à son ami, le grand poète Eugène Hollande, qui le fait connaître à Romain Rolland, le musicien sort de l'ombre. Il peut déjà présenter un ensemble d'œuvres important et varié: mélodies, quatuors, pièces

---

1) Obgleich es sich um einen Ortsgruppenbericht handelt, bringen wir ihn wegen seines interessanten Inhalts und seiner ausführlichen Behandlung an dieser Stelle. D. R.

pour piano, opéras, etc. C'est vraiment miracle qu'il ait pu écrire tant de choses au milieu de si grands soucis et disposant d'un temps si mesuré!

* * *

Cette musique, que sera-t-elle? Elle n'est formée et n'appartient à aucune école, sinon à celle de la douleur et de l'expérience personnelle. Elle est toute en émotions, en sentiments, en révoltes parfois, en infinies mélancolies, en joies brusques, passagères, mais d'une prodigieuse intensité. Elle est la vie même, et n'a d'autre souci que d'être vivante et profondément humaine. Elle est aussi spontanée et communicative que les larmes ou le sourire; elle exprime tout, directement, comme le ferait un visage, un regard ouvert et franc; elle est la sincérité absolue d'une âme penchée sur elle-même ou pénétrant les choses et les êtres qu'elle aime, d'une immense sympathie ou d'une ardente pitié. Ainsi elle chante ce qu'elle éprouve, ce qu'elle voit, et le rend, comme elle peut, avec une sensibilité suraigüe, sinon dans une forme toujours parfaite. L'écriture en effet est, chez Paul Dupin, une chose secondaire; il ne lui demande que d'exprimer sincèrement et fortement ce qu'il veut. Les artistes cependant en exigeront davantage, et ils ont raison: ils lui demanderont plus d'harmonie, plus d'ordre, de logique, d'unité surtout. Mais combien il nous faut louer cette forme et surtout cette inspiration si personnelles qui nous emporte bien loin de ces musiques d'écoles trop bien faites et sur-raffinées où manquent si souvent le souffle, l'individualité, la sincérité! Paul Dupin n'est que *lui*, et lui tout entier, et c'est ce qui lui réserve dès ce jour une place à part dans l'histoire musicale du présent. Qu'il assouplisse, harmonise son écriture pour mieux servir son génie et doubler par plus de science une intuition merveilleuse. Celle-ci semble avoir des sources profondes et lointaines: Paul Dupin, par sa mère appartient à une lignée de maîtres de Chapelle allemands les Schmidt, de Bückeburg (Westf.). Son grand-père, Carl Schmidt, initia de bonne heure la mère du compositeur, aux mystères de la musique; elle fut aussi élève de Fétis, de Me Pleyel, du Conservatoire de Bruxelles où elle obtint un prix de piano. Elle l'enseignait à Roubaix où son fils Paul, naquit en 1865. Le père de Dupin était breton et, bien qu'homme d'affaires, médiocre du reste, il avait un tempérament mystique, rêveur et poétique qui ne dut pas être sans influence sur la sensibilité artistique de son fils.

* * *

L'audition organisée par la Section belge de la S.I.M. a voulu montrer quelques uns des aspects les plus divers du compositeur. C'est dans les *Mélodies populaires* qu'il nous semble le plus parfait. Elles ont du caractère, une spontanéité, une émotion toutes primitives, le parfum, le charme des choses du grand air. Voyez: *L'Homme de la Terre.*

Parmi les quatuors où il ne faut pas chercher de divisions classiques ni beaucoup de développements sur un ou plusieurs thèmes, mais plutôt du chant, toujours du chant, infiniment répété ou prolongé, nous avons surtout apprécié la touchante *Légende du pauvre Homme* où les quatre instruments sont chacun une voix expressive d'une seule âme souffrante; puis aussi un ravissant *Nocturne* plein d'effets imprévus, enfin une *Pastorale*, celle-ci avec adjonction du piano. — Il y avait encore de charmantes pièces pour piano, inspirées notamment du beau roman *Jean-Christophe* de R. Rolland, enfin un très intéressant tableau musical tiré de l'opéra *Marcelle* (réd. pour 2 pianos), et des mélodies «*modernes*» d'un sentiment profond et d'expression très variée.

Les interprètes, le Quatuor Lejeune de Paris, Mlle Gilberte Dupin (fille de l'auteur), et M. Fischbach (pianistes) enfin M. R. Lejeune, baryton, ont mis autant de cœur que de talent dans leur exécution. Le succès du compositeur présent fut très grand; une belle part en revient à la généreuse et intéressante initiative du groupe bruxellois de la Société Internationale de Musique dans la séance du 13 Décembre 1910, à la Salle Erard.

Bruxelles. **May de Rudder.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 Décembre.

Un Document sur la musique belge, par le Dr. **Dwelshauvers.**

Quelques compositeurs liégeois du XVIIe et du XVIIIe siècle. Notes rédigées d'après un manuscrit de Henry Hamal (1744—1820) dont il existe une copie au Conservatoire de Liège (*fonds Terry*) et dont l'original n'a pu être encore retrouvé. Notre collègue y joint quelques documents empruntés et d'autres sources et ayant trait au même sujet.

Impressions musicales de Jeunesse, par **M. Griveau.**

La Bourrée d'Auvergne, par **M. Versepuy.**

La Bourrée est l'une des plus vivaces de nos vieilles danses de province. On a voulu voir en elle un vestige de certaines danses orientales. Sans prétendre trancher la question, M. Versepuy donne ici la théorie de la bourrée, accompagnée d'exemples musicaux et illustrations.

Notizen.

Ann Arbor-Detroit (Michigan). Mit besonderer Freude teilen wir mit, daß hier die erste amerikanische Ortsgruppe vor einigen Wochen unter dem Vorsitz von Prof. Albert A. Stanley begründet worden ist. (S. Mitteilungen.)

Berlin. Liliencronfeiern. Die intime Feier, die am Vormittag des 8. Dezembers in der Wohnung des greisen Gelehrten stattfand, gestaltete sich zu eine ganz seltenen Ehrung eines Mannes der Kunst und Wissenschaft. Der deutsche Kaiser und die Kaiserin gratulierten durch eine Kabinetsordre und telegraphisch, der Kultusminister von Trott zu Solz war persönlich anwesend und übergab dem Jubilar außer dem Prachtwerk, dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I, eine kostbare Adresse, gewidmet »dem Altmeister des deutschen Volksliedes, der deutschen Geschichte und der deutschen Kunst in dankbarer Anerkennung für die von ihm geleisteten zahlreichen unschätzbaren Dienste«. Ferner sprachen die einzelnen Vertreter im Namen der Akademie der Wissenschaften, der literarhistorischen Gesellschaft und der theologischen und philosophisehen Fakultäten einer Reihe von Universitäten. Musik und Musikwissenschaft waren vertreten durch Ghrt. Prof. Dr. H. Kretzschmar (kgl. Hochschule), Prof. Kawerau (Brandenburgisch evang.-kirchl. Chorgesangverband), Prof. Dr. A. Sandberger (Universität München), Ghrt. Prof. Dr. C. Stumpf (Denkmäler deutscher Tonkunst), Prof. Dr. G. Adler (Denkmäler der Tonkunst in Österreich), Ghrt. Dr. O. von Hase (Breitkopf & Härtel), Prof. Dr. J. Wolf (IMG.)

Am 14. Dezember fand im kgl. Institut für Kirchenmusik eine musikalische Feier statt (darunter Werke aus den Denkmälern deutscher Tonkunst), bei der Prof. Dr. J. Wolf die inhaltsreiche Festrede hielt, die wir unsern Mitgliedern in vorliegender Nummer vorzulegen in der Lage sind. Jeden dürfte es freuen, das Lebensbild des seltenen Mannes in dieser prägnanten Darstellung kennen zu lernen. Exzellenz von Liliencron wohnte der Feier in voller geistiger und körperlicher Rüstigkeit bei.

Dr. Karl Paesler wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Musikwissenschaft der Titel eines Professors verliehen.

Breslau. Dr. Otto Kinkeldey wurde zum Professor für Musikwissenschaft an der Universität ernannt.

Italien. A Roma sono stati ripresi i concerti nella vastissima sala dell' Augusteum (antico mausoleo d' Augusto). Questi concerti, di alto interesse artistico, in cui direttori d' orchestra italiani e stranieri gareggiano nel presentare i capolavori sinfonici d' ogni scuola e d' ogni nazione, contribuiscono a rendere la

capitale d' Italia uno dei migliori centri musicali del mondo. E la importanza artistica della città eterna sarà maggiormente affermata allorquando sarà possibile costituirvi una numerosa e valorosa società corale, che permetta di variare e completare le attrattive dei programmi con l' esecuzione dei capolavori corali e polifonici onde è sì ricca la classica produzione italiana dei secoli scorsi. Ed è pure augurabile che sorga in Roma un' altra istituzione necessaria al decoro e all' ufficio della capitale della più artistica nazione: il grande teatro nazionale dell' opera (a *repertorio*, condizione sine qua non) per il quale devrebbero concorrere il governo, il municipio ed altri enti, secondo il progetto esposto testè alla camera dei deputati dall' on. Podrecca. La nazione che creò e fece rifulgere il melodrama e l' opera comica, non può esimersi dall' erigere nella propria capitale il teatro che degnamente conservi e perpetui le tradizioni della gloriosa arte sua.

Nel prossimo anno, ricorrendo il cinquantenario della unificazione italiana, verranno effettuati in Roma vari festeggiamenti dei quali una parte assai rilevante è riservata alla musica. Per cura di un apposito comitato verrà eseguito tutto un ciclo di *rappresentazioni storiche, dalle origini del melodrama e dell' opera buffa sino ai nostri giorni.* Non è ancora stabilito il programma definitivo delle opere prescete, ma vi sarà compreso certamente il capolavoro di Claudio Monteverdi: *L' Incoronazione di Poppea*, che verrà eseguito sulla diligente ricostruzione del musicologo dottor Gaetano Cesari, con un complesso strumentale idoneo a rendere la sonorità dell' orchestra monteverdiana.

Nel teatro alla Scala di Milano si è inaugurata il 17 dicembre la consueta stagione d' opera col *Siegfried*. Secondo la consuetudine, introdotta da qualche tempo, di riprodurre in ogni stagione della Scala almeno uno dei capolavori teatrali dell' antica arte nostra, quest' anno verrà eseguito *Il Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa. L' interesse e l' attesa per tale esecuzione sono vivissimi. Nei due anni precedenti furono riprodotte *La Vestale* di Spontini e la *Medea* di Cherubini. Così il nostro attuale maggior teatro, pur facendo signorilmente gli onori di casa ad ogni miglior produzione della grande arte internazionale, compie un benefico e lodevole ufficio per l' incremento della coltura e del gusto della musica italiana.

Vito Fedeli.

Jena. Am 15. Dezember starb Prof. Dr. Ernst Naumann im Alter von 78 Jahren (geb. am 16. August 1832 zu Freiberg als ein Enkel des berühmten Komponisten Naumann). Naumann hat sich in seiner Stellung als Universitätsdirektor, Leiter der akademischen Konzerte und als städtischer Organist (1860—1906) auch entschiedene Verdienste um die ältere Musik erworben, besonders aber durch seine sorgfältig kritische Herausgabe Bach'scher Werke. Wir bringen über N. im nächsten Heft einen längeren Nekrolog.

Leipzig. Am 22. Dezember starb nach kurzer Krankheit Prof. Dr. Gustav Wustmann, Direktor der Stadtbibliothek und des städtischen Archivs. Obwohl der Verstorbene seine enorme Arbeitskraft neben der Verwaltung der Bibliothek fast nur in den Dienst der Erforschung der Geschichte Leipzigs stellte, gehörte er dennoch zu den imponierendsten und vielseitigsten Kulturhistorikern des gegenwärtigen Deutschland. Es war einer der wenigen in seinem Fache, der sich für Musikgeschichte nicht nur interessierte, sondern sie auch als Fachmann zu behandeln wußte, wofür manche Aufsätze in seinen Büchern über die Geschichte Leipzigs, sowie auch einige Beiträge in unsern Publikationen Zeugnis ablegen. Durch sein berühmtes Buch Allerlei Sprachdummheiten hat Wustmann eine tiefe, kaum abschätzbare Bedeutung für ganz Deutschland gewonnen, weil er in ganz einziger Weise zu lehren vermag, über die deutsche Sprache und ihre Handhabung nachzudenken.

Magdeburg. Ein von Dr. Engelke gegebenes Konzert mit älteren Musikwerken hatte folgendes Programm: Dall' Abaco, Concerto da chiesa in *a*moll. Ritter, Solokantate: *O amantissime sponse Jesu*, Gluck, Trio *g*moll, J. S. Bach, Kantate: O holder Tag, Konzert für drei Klaviere und Orchester. Auch ein zweites Konzert brachte ältere Werke.

München. Von der akademischen Preisaufgabe über ein Thema der Musikwissenschaft, die die philosophische Fakultät der Universität schon vor einiger Zeit gestellt hat, nehmen wir besonders in dem Sinne Notiz, als es wohl das erste Mal ist, daß eine Universität bei der Aufstellung ihrer Preisaufgaben auch an die Musikwissenschaft dachte. Das Thema heißt: Theorie und Praxis des Basso continuo von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Der Termin ist der 30. April 1911. Dem Doktorenden werden sämtliche Gebühren erlassen; seit Sommer 1909 muß er wenigstens ein Semester in München immatrikuliert gewesen sein.

Pressburg. Beethoven-Gedenktafel. Anläßlich der letzten Aufführung der *Missa solemnis* beim Hochamte im Krönungsdrome am 20. Nov. v. J. wurde beim Aufgange zum Musikchore eine Gedenktafel enthüllt, welche die daselbst bisher veranstalteten Aufführungen monumental festhält. Die Tafel besteht aus rotem schwedischen Granit worauf der Text in vergoldeter Schrift erscheint. Der Wortlaut ist folgender: *Missa solemnis L. v. Beethoven Op. 123 in hac S. Martini ecclesia collegiata et parochiali ritu solemni producta est per societatem musicae ecclesiasticae cond. 1833. Dirig. J. Kumlik: 1835. 44. 46. 57. 58 (bis) 62. 63. J. Thiard-Laforest: 1891. 92 (bis) 93. 94. 95. L. Burger: 1897. 98. 99. 1900. D. Kossow Sopr. 1902. S. Franěk Jaur. 1903. D. Kossow 1906. 7. 8. 10.*

Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Altmann, Wilh. Kammermusik-Literatur. Verzeichnis v. seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 8°, VIII u. 134 S. Leipzig, C. Merseburger, 1910. ℳ 2,40.

Bernoulli, Eduard. Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Eine bibliographische u. Notentypographische Studie (Habilitationsschrift). Mit 32 Notenbeilagen. Gr. 8°, 116 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. za. ℳ 4,—.

Brenet, Michel. Le Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais. Documents inédits, recueillis et annotés par M. B. Publications de la Societé Internationale de Musique (Section Paris). Lex. 8°, 379 S. Paris, A. Picare et fils, 1910.

Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz d. Wirkl. Geh. Rates Rochus Freiherrn von Liliencron, Dr. theol. et phil., überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft. Gr. 8° (VIII), 463 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. geh. ℳ 12,—, geb. ℳ 15,—.

Junk, Victor. Max Reger als Orchesterkomponist und sein symphonischer Prolog zu einer Tragödie. Leipzig, M. Hesse. ℳ 1,—.

Kuypers, A. Anleitung zur Stimmbildung, gestützt auf e. 33jährige praktische Erfahrung. 5. Aufl., Vollständig neu bearb. durch die Verf. 8°, X u. 176 S. Leipzig, K. F. Koehler, 1910. ℳ 2,75.

Levy, Josef. Die Signalinstrumente in den altfranzösischen Texten (romanistische Hallenser-Dissertation). 52 S. Halle a. S. (Druckerei C. H. Kaemmerer & Co.), 1910.

Moser, Hans Joachim. Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter. (Berlin-Rostocker Dissertation). 8°, VIII u. 136 S. Rostock, (C. Hinstorff's Buchdruckerei), 1910.

Müller, Walther. Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. IX. Beiheft der IMG. (II. Folge). (Leipziger Dissertation). Gr. 8°, VII u. 179 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 5,—.

Pfohl, Ferdinand. Richard Wagner. Sein Leben u. Schaffen. Gr. 8°, VII u. 398 S. m. 16 Taf. u. 4 Fksms. Berlin Ullstein & Co., 1911. ℳ 6,—.

Reuß, Eduard. Franz Liszt in seinen Briefen. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. ℳ 2,50.

Schreier, Johs. Beiträge zur Bach-Kritik. Gr. 8°, 43 S. Dresden, Holze & Pahl, 1910. ℳ 1,—.

Wagner, Rich. Auswahl seiner Schriften. Hrsg. v. Houston Stewart Chamberlain. 8°, XVI u. 278 S. Leipzig, Insel-Verlag, 1910. ℳ 2,—.

Wittmann, Ludw. Die Oberammergauer Passionsmusik. Erläuterungen m. vielen Notenbeispielen. Kl. 8°, 47 S. Ober-

ammergau, H. Uhlschmid, 1910. (Nur direkt.) ℳ —,60.

Wolfrum, Philipp. Johann Sebastian Bach. 1. Bd., 2. Auflage. 8⁰, 184 S. 2. Bd. 217 S. (Bach als vokaler Künstler.) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. à ℳ 3,—.

Buchhändler-Kataloge.

R. Bertling, Dresden, Victoriastraße 6. Desiderata. (Gesuchte Bücher, Kunstblätter und Handschriften.) Darunter vieles die Musik betreffende.

Bote u. Bock, Berlin W. 8, Leipziger Str. 37. Katalog der Musikalienleihanstalt. Abteilung I: Zweihändige Klaviermusik. Gr. 8⁰, 150 S. ℳ —,75. Der Wichtigkeit wegen, die solche Leihanstalten auch für die Wissenschaft haben können, sei der Katalog hier angezeigt.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 102. Das Heft enthält manche interessante Anzeigen, Chopin, Bach, Wagner und zeitgenössische Komponisten betreffend. Ferner findet man eine kleine Biographie R. v. Liliencron's aus der Feder J. Wolf's, die Ankündigung der Herausgabe des dritten Teils (Madrigale) von H. L. Haßler's Werken (Denkmäler deutsch. Tonkunst) durch R. Schwartz, des ersten Hefts des Cataloque of the Allen & Brown Collection of Music in the Public Library of the City of Boston, ferner von English Songs of the Georgian period (Zeit 1760—1820) von A. Moffat, des 2. Bands der Bibliothèque Musicologique: Traité de Psaltique.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Ann Arbor-Detroit.

Hier hat sich noch im alten Jahr eine Ortsgruppe als die erste in Amerika gebildet. Der Vorstand setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Professor Albert A. Stanley, University of Michigan, President; Llewllyn L. Renwick, Detroit, Secretary; Edwin Hughes, Detroit, Treasurer.

Berlin.

Am 28. November hielt Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Stumpf im Hörsaale des Psychologischen Instituts d. U. einen Vortrag über Konsonanz und Konkordanz, welcher in überaus lichtvoller und anschaulicher Darstellung in die Probleme hineinführte. Von einer Wiedergabe des Gedankenganges kann abgesehen werden, da inzwischen eine eingehende Abhandlung des Vortragenden über dieses Thema in der Liliencron-Festschrift erschienen ist. Die Zuhörerschaft dankte ihm durch herzlichen Beifall. An der sich anschließenden Diskussion beteiligten sich die Herren Dr. von Hornbostel und Prof. Dr. Joh. Wolf. Den Schluß des Abends bildete eine Geschäftsberatung. **H. Springer.**

Die Weihnachtssitzung am 17. Dezember brachte folgendes Programm, durch dessen sehr anerkennenswerte Ausführung sich Gertraut Langbein (Gesang), Else Hennig (Klavier), Rudolf Melzer (Violine), Dr. Georg Schünemann (Flöte), Dr. James Simon (Klavier) und Dr. Hermann Springer (Klavier) den lebhaftesten Beifall der zahlreichen Zuhörer erwarben: J. S. Bach, Toccata *D* dur f. Klavier; Biber, Sonate *g* moll f. Violine (*g d' g' d''*); C. Ph. E. Bach, Andante *D* dur f. Flöte (ungedruckt); ältere volkstümliche Weihnachtslieder: »Joseph, lieber Joseph mein« (nach Bodenschatz, 1608, eingerichtet von Alb. Becker); »O Jesulein zart« (nach d. Kölner Gesangbuch 1623, eingerichtet v. Karl Schmidt); »Es sitzt eine Taube« (schwedisch, bearb. v. C. Riedel); »*Guillaume Antoine Pierre*« (provençalisch, bearb. v. J. Tiersot); »*Tous les Bourgeois de Châtres*« (bearb. v. J. Tiersot); »Schlafe mein Kindlein« (elsässisch, Straßburger Gesangbuch 1697, bearb. v. J. Tiersot); — Dom. Scarlatti, Siziliana *F* dur, Scherzo *F* dur f. Klavier; Dall' Oglio, Largo; Guignon,

Allegro grazioso; Corrette, Affettuoso f. Violine u. Klavier; Lieder: Cornelius, »Hirten wachen im Feld« und »Drei Könige«; H. Wolf, »Nun wandre Maria« (a. d. Span. Liederbuche); Humperdinck, »Weihnachten«. I. V. **Max Schneider.**

Dresden.

Am 13. Dezember beging die Ortsgruppe den neunzigsten Geburtstag Rochus von Liliencron's. Unser erster Vorsitzender, Herr Geh. Regierungsrat Dr. Ermisch, würdigte die glückliche und anziehende Erscheinung dieses deutschen Gelehrten überhaupt und seine großen Verdienste um die Geschichtswissenschaft im besondern. Dann trug Herr Robertson das Hildebrandslied (in der Stahel'schen Bicinienform, mit Cellobegleitung) vor, und der Unterzeichnete gab ein Bild von dem Verhältnis Liliencron's zur deutschen Musik der Vergangenheit und der Gegenwart, worauf er, teilweise im Anschluß an seinen Beitrag zu der Festschrift für Liliencron, über Walther von der Vogelweide als Musiker sprach. Zwei Strophen Walthers, in der Hof- oder Wendelweise gesungen von Herrn Robertson, der sich in Sprache und Geist dieser Sachen ausgezeichnet eingelebt hatte, und am Flügel begleitet vom Unterzeichneten, beschlossen die Feier, die auf das Weiterwirken Liliencron's in Dresden nicht ohne Einfluß bleiben wird.

Rud. Wustmann.

Leipzig.

In der Novembersitzung der Ortsgruppe referierte Herr Prof. Dr. A. Prüfer über die von Edward Buhle als Band 35/36 der »Denkmäler« herausgegebene »Singende Muse an der Pleiße« von Sperontes (Joh. Siegm. Scholze) mit einem reichen Aufwand an Detail, der namentlich für uns Leipziger des Interessanten viel bot.

Er hob hervor, daß das Interesse für die deutsche Liedkomposition, wie sie durch H. Albert und Adam Krieger gepflegt worden war, am Ende des 17. und anfangs des 18. Jahrhunderts durch die von Italien kommende Oper und die von ihr abhängige Kantate nahezu erstickt worden war, daß die Lieder der vorangegangenen Zeit uns aber in handschriftlichen Sammlungen von Musikliebhabern erhalten seien. Die Wichtigkeit dieser Sammlungen für die Beurteilung des Zeitgeschmacks als Hausmusik der Zeit liege auf der Hand, zeige sie doch die Bedeutung, zu der einzelne Kompositionsgattungen wie einzelne Favoritstücke gelangt sind. Unter den mancherlei Klavier- und Liederbüchern sei die »Singende Muse« (1736) ausschließlich dem »fröhlichen« Gesang gewidmet, wie er in studentischen Kreisen damals üblich war. Ihre begeisterte Aufnahme wird durch vier Auflagen und drei Fortsetzungen bezeugt und ist zu erklären aus der zum Prinzip erhobenen strophischen Behandlung der »Oden«, die einem unerfüllt gebliebenen Bedürfnis nach einfachen Liedweisen entgegenkam und lange Zeit, bis zu Schulz, Reichardt und Zelter vorbildlich blieb.

In der vierten Auflage wurden die »Oden« zu einer Art fortlaufender Handlung (»lyrisches Porträt«) geordnet und obwohl nur zwei Stücke des großen Sebastian darin enthalten sind, soll dieser der Sammlung lebhaftes Interesse entgegen gebracht haben, gleichwie Gottsched dem Verfasser wohlgeneigt war.

Frl. Kirchner sang eine Anzahl der interessantesten Stücke, wie sie in der kürzlich bei Breitkopf & Härtel von R. Wustmann herausgegebenen Sammlung »Rokoko-Lieder« der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden sind.

Der gut besuchte und anregend verlaufende Abend schloß mit der Wiedergabe zweier bisher unbekannter, von H. Kretzschmar herausgegebener Klavierstücke — Sarabande und Courante — von Joh. Seb. Bach durch Herrn Franz Ludwig, der auch die Begleitung geschmackvoll ausgeführt hatte.

Gustav Borchers.

Der zum 9. Dez. einberufenen Sitzung hiesiger Ortsgruppe lag ein äußerst abwechslungsreiches Programm zugrunde. Zum Gedächtnis des Geburtstages von W. Fried. Bach (22. Nov. 1710) gelangte das von Riemann bearbeitete Trio (*B*dur)

durch Mitglieder des akademischen *Collegium musicum* (mit Herrn Privatdozent Dr. Schering als Primgeiger und Herrn cand. phil. Bellardi am Klavier) zur Wiedergabe. Dem folgte ein interessanter Vortrag von Frl. Marie His über »Französische Volkslieder«, die nach ihren beiden Haupttypen, den *Complaintes* (Weisen über tragische Ereignisse oder Legenden) und *Pastourelles*, ihre verschiedene historische Beleuchtung fanden. Daß die Rednerin ihre Worte durch gesangliche Vermittelung einer Anzahl Lieder (vor allem auch einiger ihr nur mündlich überlieferter) zu illustrieren wußte, verlieh ihrem Vortrag einen besonderen Wert. Herr Oberlehrer G. Borchers hatte bereitwilligst seine Gitarrenbegleitung zur Verfügung gestellt. Die zweite Hälfte des Programms war als Weihnachtsvorfeier gedacht: Frl. Kirchner errang sich mit der Arie »Fürchtet euch nicht« aus dem Schütz'schen Weihnachtsoratorium warmen Beifall, und das *Collegium musicum* spielte eine (von A. Schering neu herausgegebene) reizvolle Weihnachtssinfonie von Francesco Manfredini (geb. 1688). Der Vorsitzende Herr Prof. Dr. Prüfer waltete seines Amtes, indem er den einzelnen musikalischen Vorträgen orientierende Worte vorausschickte und nicht nur des Geburtstages Friedemann Bach's im besonderen, sondern auch desjenigen des Nestors deutscher musikhistorischer Forschung, Freih. v. Liliencron's, warm gedachte sowie den Unterzeichneten als 2. Schriftführer vorstellte. Der Besuch der Versammlung war sehr zahlreich. **Max Unger.**

Warschau.

Die Wintersaison unserer Sektion begann am 16. Nov. mit einem Referat des Frl. Alice Simon: »Über das polnische Volkslied« mit folgendem Inhalt: 1. Die Bezeichnung des Alters des poln. Volksl., 2. die Beschreibung der betr. Sammlungen in der Kgl. Bibliothek in Berlin, 3. kritische Angabe der bisherigen Arbeiten über poln. Volksl., 4. Einteilung des Materials in entsprechende Gruppen, 5. die Resultate der eigenen Forschungen (mit Notenbeispielen in teilweise eigener Harmonisation), 6. der Einfluß der poln. V.-M. auf die Musik der Slovaken und Magyaren.

Außerdem kann mitgeteilt werden, daß nach Vereinbarung mit dem Vorstand der IMG. am 1. Januar 1911 die erste Nummer der Vierteljahrsschrift: *Kwartalnik muzyczny* (Musikal. Vierteljahrsschr.) als Organ unserer Sektion erscheint, die historische und ästhetisch-theoret. Arbeiten (mit Faksimiles, Notenbeispielen, Illustrationen und Notenbeilagen) enthalten wird. **Heinrich v. Opienski.**

Wien.

Die hiesige Ortsgruppe leitete ihre diesjährige Tätigkeit mit einem Friedemann Bach-Abend ein, der zu Ehren der 200. Wiederkehr seines Geburtstages, Dienstag, den 22. November 1910 im Kleinen Musikvereinssaale abgehalten wurde.

Herr Professor Eusebius Mandyczewski leitete ihn mit einem Vortrage ein, der ein Bild des Charakters und der Kompositionsmanier Friedemanns ergab. Der Vortragende wies darauf hin, wie Friedemann zu Lebzeiten seines Vaters in diesem einen warmen Förderer seiner Kunst und Berater im Leben hatte, und wie nach dessen Tode Friedemanns Persönlichkeit, ihres moralischen Haltes beraubt, immer mehr verfiel. Der Riß, der durch Friedemanns Persönlichkeit geht, zeigt sich auch in der Ungleichheit seiner Produktionen, die einerseits, oft ganz der Mode unterworfen, leicht hingeworfen sind, anderseits — z. B. die Polonaisen — ans Geniale seines Vaters streifen. An den Vortrag schloß sich eine Aufführung der Sinfonia in *D*, der Sonate für 2 Flöten und Klavier, von den Soloflötisten der Hofoper Herren Ary van Leeuwen und Jaques van Lier und Herrn Prof. Karl Prohaska am Klavier meisterhaft interpretiert. Ferner gelangten eine Orgelfuge in *F* moll durch Herrn Professor Max Springer und drei Polonaisen für Klavier durch Herrn Josef Groër zur Aufführung. Den Abend beschloß die Pfingstkantate, in der sich in den Solopartien Frl. Adele Umling und Herr Fritz Zoder in rühmenswerter Weise hervortaten. Auch der mitwirkende Kupelwieser-Chor und das durch Bläser der Hofoper verstärkte Orchester des Schubertbundes verdienen alle Anerkennung. Der

Abend war stark besucht und das Publikum bedachte die Mitwirkenden mit reichem Beifall. **Egon Wellesz.**

Zur Notiz. Zu dem Artikel »Der Zusammenschluß der sächsischen Kunstpfeifer 1653« in der letzten Nummer unserer Zeitschrift teilt uns Herr Dr. Rudolf Wustmann mit, daß er über den gleichen Gegenstand 1908, mit eingehenderer und weiter ausgreifenderer Benutzung desselben und anderen Materials im Neuen Archiv für sächsische Geschichte, Bd. 29, S. 104—117 eine Studie veröffentlicht habe. Herr Dr. A. Moser teilt uns sein Bedauern mit, den Wustmann'schen Aufsatz nicht gekannt zu haben und gesteht Herrn Dr. Wustmann gern die Priorität in der Mitteilung der betreffenden Urkunde zu. D. R.

Neue Mitglieder.

C. Bartosch, Kapellmeister, Mannheim, F. 3, 13.
Gustav Beckmann, Berlin N. W. 7. Königl. Bibliothek.
Artur Blaß, Kapellmeister, Schwetzingen b. Mannheim.
A. Bopp, Kgl. Seminarmusiklehrer, Urach i. Württemberg.
Dr. **H. W. Egel,** Mannheim. R. 7, 26.
Professor **Vincenz Goller,** Klosterneuburg b. Wien.
Gesanglehrer **Walther Howard,** Jena, Westend-Str. 8.
Stud. jur. **Kaesar,** Colmar i. E., Kais. Betriebsdirektion.
Joach. Kromer, Hofopernsänger, Mannheim, Staphanienprom.
J. T. Lichtwood, 25—35 City Road, London, E. C.
Albert Lockwood, 700, Oxford Road, Ann Arbor, Mich.
Herbert A. Millikin, 7 Fay Block, Bay City, Michigan.
Ewald Nendza, Lehrer und Organist, Berlin-Rixdorf, Donaustr. 23 I.
Albert W. Platte, 741 Trumbull Ave, Detroit, Mich.
Dr. **Kurt Rattay,** Halle a. S., Göbenstraße 25.
Artur Reichel, Musiklehrer, Freistadt (Oest. Schlesien).
C. B. Rootham, M. A., Mus. D., 4 Huntingdon Road, Cambridge (Engl.).
Ed. Silsky, Lenox Library, Fifth Ave u. 70th Street, New York City.
W. Vogelsang, Professor der Kunstgeschichte a. d. Universität Utrecht (Niederl.) Admiraal van Gentstraat 35.
Frau **Jeanne Vogelsang,** Violinspielerin, Utrecht (Niederl.), Admiraal van Gentstraat 35.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Amédée Gastoué, Paris, jetzt: 52, rue Vavin, VIe.
Dr. **J. Levy,** Alzey, jetzt: Elisabethstr. 55.
Franz Moissl, K. K. Professor in Reichenberg i. B., jetzt: Graz IV, Lendkai 29.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

Erich Fischer (Berlin), Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik.
Georg Schünemann (Berlin), Beiträge zur Biographie Hammerschmidt's.
John E. West (London), Old English Organ Music.
Paul Bergmans (Gand), Une collection de livrets d'opéras italiens (1669—1710), à la Bibliothèque de l'Université de Gand.
Ernest Closson (Bruxelles), Pascal Taskin.
Georg Richard Kruse (Gr. Lichterfelde), Otto Nicolai's italienische Opern.
O. G. Sonneck (Washington, D. C.), "Caractacus" not Arne's Caractacus.
J.-B. Beck (Paris), Zur Aufstellung der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien.
Paul Bergmans (Gand), Kleine Mitteilungen.

Ausgegeben Mitte Januar 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

(systhematisch-alphabetisch geordnet)

Zusammengestellt von Max Schneider u. Gustav Beckmann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Neu aufgenommene Zeitschriften.

AL Ars et Labor. Musica e Musicisti. Rivista mensile illustrata.
DB Die Deutsche Bühne. Amtliches Blatt des Deutschen Bühnen-Vereins, Berlin.
DIZ Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Hrsg: Euting. Berlin-Schöneberg, Bahnstraße.
Ho Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur u. Kunst. Herausgegeben von Karl Muth. Kösel'sche Buchhandlung, München.
MACh Mitteilungen des geschäftsführenden Ausschusses des evangelisch-kirchlichen Chorgesang-Verbandes für die Provinz Brandenburg, Berlin.
NS Nord und Süd. Deutsche Halbmonatsschrift. Hrgb. v. Dr. Curt Radlauer, Berlin.
TM Tidning för Musik, Helsingfors, Myntgatan 1.
To Deutsche Sängerzeitung Die Tonkunst. Berlin, Janetzke, Gitschinerstr. 81.

Abert, Herm., s. Musik, Sperontes.
Ackté, Emmy, 60 år, TM 1, 5.
Adler, Guido, s. Passion.
Ästhetik. Moos, Volkelt's ästhet. Normen[2]).
Akustik. Enckell, Den »matematiska renheten« i musiken, TM 1, 2. — Moser, Goethe u. die musikal. Akustik[2]). — Singer, Farbiges Hören, To 14, 32. — Singer, Konsonanz u. Dissonanz, To 14, 34. — Stumpf, Konsonanz u. Konkordanz[2]). — Urbach, Über Intonation, AMZ 37, 50 u. DMZ 50, 28 f. — Weber-Robine, Die Resonanz als geometrische Frage, DIZ 12, 6.
Allihn, Max. (— —), ZfI 31, 6.
Altmann, W., s. Fleck, Oper, Reger, Schütt.
Amicis, Edm. de, s. Hubermann.
Andersson, Otto [s. a. Musik], Flerstämmigheten i folkmusiken och Dragharmonikan, TM 1, 6.
Andro, L., s. Wien.
Ansbach s. Riccius.
Ansermet, E., s. Lacerda.
Antcliffe, Herbert, s. Banstock, Musik.
Appelius, C., s. Burgstaller.
Arend, Max, s. Gluck.
Arnheim, Amalie, s. Selle.
Aubry, Pierre. Combarieu, Discours sur P. A., RM 10, 21.
Aubry, Pierre (Wolf), ZIMG 12, 1.

Bach, J. S. Klanert, Die Fam. Bach u. Halle a. S., DMMZ 32, 42. — (Chybinski), Pm 14 f. — Landowska, B.'s Work and the Harpsichord, NMR 9, 107. — Schünemann, Neue Atteste Seb. B.'s.[2])
Bach, Wilh. Fried. (t), Lpz. Volkszeitung, 22. Nov. 1910. — (E. P.), MSS 5, 8. — (Göttmann), DTZ 8, 220. — (Kohut), DMMZ 32, 46 f. — (Leichtentritt), S 68, 46. — (Puttmann), Bf HK 15, 3. — B. — Vivaldi (Schünemann), AMZ 37, 48.
Balakirew, M. (— —), Pm 13.
Bantock, Granville. An orientalist composer (Antcliffe), NMR 9, 107.
Barblan, Otto. Chaix, L'oeuvre d'orgue d'O. B., VM 4, 6.
Barini, Giorgio, s. Canepa.
Barrère, Hélène, s. Musik.
Batka, Richard, s. Musik, Oper, Wagner.
Bearbeitung. Busoni, Zur Bearbeitungsfrage, AMZ 37, 46.
Beer, Max. Zum Andenken . . . (Naaf), SH 2, 43.
Beethoven. (— —), IX. Sinfonie, DMMZ 32, 45. — Cazabonne, Une visite à la maison natale de B., GM 56, 46. — Choisy, Les »sforzandos« de B., GM 56, 43. — Hirschberg, B. in der Dichtung, Mk 10, 6. — Hohenemser, B. als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen, Mk 10, 6. — Matossi,

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Königl. Bibliothek.

2) Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exc. des Wirkl. Geh. Rates R. Freih. v. Liliencron, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

Quartsextakkord als Vorhaltsbildung bei B., Mk 10, 6. — Riesenfeld, Wieder eine unmögliche moderne Sinfonie! (Beethoven IX), AMZ 37, 45. — Sachs, Die Berliner Beethovenbriefe, ZIMG 12, 1. — Sandberger, Zu B.'s Briefen[1]). — Schütz, Lesefrüchte aus B.'s Briefen, MSS 5, 8. — Singer, B.-Briefe, AMZ 37, 46. — Thomas-San-Galli, B. als Klavierpädagoge, RMZ 11, 48.
Bekker, Paul, s. Berlin, Caruso, Orgel.
Benito, M. de, s. Kirchenmusik.
Bennet, Joseph. (M.), MT 51, 814.
Berger, Wilhelm. (Unger), MWB 41. 34.
Berlin. Bekker, Paul, Die Philharmoniker u. die Tagespresse, AMZ 37, 44. — Draber, Warum keine städtische Oper für Berlin?, S 68, 42. — Humperdinck, Die Musikstadt Berlin, NS 35, 4.
Bernau, Anna. Wer ist musikalisch begabt?, KL 33, 23 f.
Bergmans, Paul, s. Gontran de Sain-Trond.
Biarga, Eline. (W. R.), VM 4, 2.
Bibliothek. Jachimecki, Die poln. Musik-Drucke u. Handschriften in d. Kais. Bibl. zu Petersburg, Berichte d. Akad. d. Wiss. zu Krakau, Juni 1910. — Weinmann, Die Proke'sche Musikbibliothek in Regensburg[1]).
Bie s. R. Strauß.
Binder, Karl. Keller, Erinnerungen an . . ., DMMZ 32, 44.
Birnschein, Rich., s. Freiburg i. B.
Blasius Rossettus, Künder der neueren Stimmbildungskunst (Ulrich), Sti 5, 3.
Bonwin, Ludw., s. Kirchenmusik.
van den Boren, Charles, s. Musik.
Boutarel, Amédée, s. Schumann.
Boyce, William. (Colles), MT 51, 813. — (Findlay), MT 51, 814.
Brache, Curt, s. Gesang.
Bräutigam, S., s. Nietzsche.
Brandes, Frd., s. Kaskel, Maddison.
Braun, Otto, s. Wagner.
Breithaupt, R. M., s. Musikunterricht.
Brenet, Michel, s. Crescendo.
Brower, Harriette, s. Klavierspiel.
Brunckhorst, Arn. M., s. Celle.
Bülow, Marie v. u. die Kloss'sche Bülowbiographie (— —), KL 33, 24.
Buhle, Edw., s. Glockenspiel, Sperontes.
Burgstaller, Emil. (Appelius), To 14, 31.
Burkhardt, Max, s. Kämpf.
Busoni, Ferr., s. Bearbeitung.
Busoni, Ferr. (— —), Meisterkurs Busoni am Konservatorium in Basel, SMZ 50, 30. — Thiessen, B. als Erfinder einer neuen Notenschrift, S 68, 45.
Cabezon, Antonio. Lliurat, SIM 6, 11.
Canepa, Luigi. Un musicista sardo (Barini), AL 65, 11.
Capell, Rich., s. Wagner.
Capellen, Georg, s. Musik.
Caruso, Enr. Bekker, Caruso's Gastspiel: Der Liebestrank, AMZ 37, 45.
Catel. (Tiersot), M 76, 47.
Cazabonne, Paul, s. Beethoven.
Cebrian, Adolf, s. Friedr. Wilhelm I.
Celle. Wolffheim, Mitteil. z. Gesch. d. Hofmusik in Celle u. üb. A. M. Brunckhorst[1]).
Cembalo. Goldschmidt, Das C. im Orchester der italien. Oper der zweiten Hälfte d. 18. Jahrh.[1]).
Chaix, Ch., s. Barblan.
Challier, E., s. Konzertstatistik.
Charles Cahier, Madame. (Droste), BW 13, 4.
Cherubini, Luigi. (E. P.), MSS 5, 7.
Chevoillier, Lucien, s. Musik.
Chézy, H. v., s. Lied.
Choisy, Frank, s. Beethoven.
Chopin, Fr. 20 Briefe an Titus v. Woyciechowski (1828—1831), Lamus (Lemberg) 6. — (— —), Ch.'s Beziehungen zu den berühmten Musikern und Dichtern, Pm 9 ff. — Schoenfeld, Ch.'s Leipziger Tage, Leipz. Kalender 1911. — White, Ch. as revealed trough his works, MSt 34, 880.
Choral usw., s. Kirchenmusik.
Chorgesang. (— —), Heiteres vom Arbeitsfelde (Chordirigent), S 68, 47. — Goepfart, Das deutsche Männergesangswesen, SH 2, 43. — Leisner, Der Chordirigent, SH 2, 44.
Chybiński, Adolf. Miscellanea polonico-italica, Pm 7. — S. a. Bach, Ethnographie, Friedmann, Juristisches, Karłowicz, Mahler, Musik, Musikfeste, Musikunterricht, Oper, Rózycki, Strauß.
Classen, José, s. Gesang.
Clementi, Murio u. Berlin (Unger), Mk 10, 5.
Closson, Ernest, Musikinstrumente.
Cochem, P. Martin v. Schulte, P. M. v. C. u. das deutsche Kirchenlied, CO 45, 11.
Cohen, Carl, s. Orgel.
Colles, H. C., s. Boyce.
Combarieu, M. Jules, s. Aubry, Musik.
Combe, Le nom et le talent, VM 4, 7.
Conrad von Zabern, Künder der neueren Stimmbildungskunst (Ulrich), Sti 5, 3.
Conze, Joh., s. Musikunterricht.
Corder, F., s. Musikunterricht.
Courzon, H. de, s. Meyerbeer, Oper.
Cramer, Herm., s. Musikinstrumente.
Crescendo. Brenet, Sur l'origine du «crescendo», SIM 6, 10.
Curzon, H. de, s. Noverre.
Czerkas, N., s. Klavierspiel.

1) Liliencron-Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

Daehne, Paul, s. Popper.
Dahms, Walter, s. Zöllner.
D'Angeli, A., s. Oper.
Daubresse, M., s. Rhythmus.
Debussy, Cl. On nationality in music (Newman), MT 51, 813. — »Der verlorene Sohn«: (Schwabe), AMZ 37, 48, (EJ) SMZ 50, 31.
Decsey, Ernst, s. Marx.
Denéréaz, Alex., s. Draeseke.
Denkmäler. Schneider, Denkmäler der Tonkunst vor 100 Jahren[1]).
Dent, Edward J., s. Oper.
Destrango, Etienne, s. Notenschrift.
Dirigieren. Preising, De la dirección musical, MSH 3, 18.
Doret, Gust. »Die Sennen«: (Schwabe), AMZ 37, 48, (E. J.) SMZ 50, 31.
Dost, Walter. »Das versunkene Dorf«, (Günther), MWB 41, 37.
Draber, H. W., s. Berlin, Gregor.
Draeseke, Felix. Denéréaz, A propos du 75e anniversaire ..., VM 4, 5. — Gabriel, D.'s Klaviermusik, BfHK 15, 2. — Felix Dräseke. (Niggli), SMZ 50, 29.
Dresden. Kaiser, Dresdner Musik, NS 35, 4.
Drexler, Frdr., s. Orgel.
Droste, C., s. Charles Cahier, Gregor.
Eccarius-Sieber, A., s. Kaiser, Kramm, Musikunterricht, Volbach.
Ehrenhofer, W. E., s. Orgel.
Einstein, Alfr., s. Lied.
Elgar, Edward. Violin-Konzert (— —), NMR 9, 109. — (— —), MSt 34, 881. — (— —), MT 51, 814. — (Karlyle), S. 68, 46.
Enckel, Gösta, s. Akustik.
Ergo, Emil, s. Wagner.
Ernest, Gust., s. Klavierspiel.
Ethnographie. Die Eth. d. Wiener Musikkongreß (Chybiński), Lud 16, 2.
Evans, Emilyn, s. Grove.
Fechter, Ferd. s. Gesang.
Fedelin, Vito, s. Pergolesi.
Feis. (— —), Genealogie u. Psychologie des Musikers. (Bespr), SMZ 50, 32f.
Findlay, J. K., s. Boyce.
Fischer, Kurt, s. Voigtländer.
Fleck, Fritz, (Altmann), NS 35, 3.
Flood, W. H. G., s. Geminiani, Lied.
Fraeb, E., s. Juristisches.
Fraenkel, Herbert, s. Juristisches.
Freiburg i. B. Birnschein, Das neue Stadttheater in Fr. i. B., DMZ 41, 43.
Freiesleben, s. Juristisches.
Freudenberg, Wilhelm, s. Kirchenmusik, Musik.
Friedlaender, Max, s. Mozart.
Friedmann, J. Neue herausgegebene Werke (Chybiński), Pm 8/9.
Friedrich Wilhelm I. Cebrian, Musikalisches Hangen und Bangen unter der Regierung Kön. Friedr. Wilh. I., DMMZ 32, 44.
Friedrichs, Elsbeth, s. Musikunterricht.
Furuhjelm, Erik, s. Musik, Musikkritik, Notenschrift.
Gabriel, Peter, s. Draeseke.
Gale, Rob. Griggs, s. Reger, Strauß.
Galinisme. La Galinisme et la notation traditionelle, SIM 6, 11.
Geminiani, Fr., in England and Ireland. (Grattan Flood), SIMG 12, 1.
Generali, Pietro. Autobiographie (Schiedermair[1]).
Gerzabek, Else de (G. H.). VM 4, 7.
Gesang, [s. a. Akustik, Lied, Musikunterricht]. Böhme-Köhler. Das Falsett. GpB 4, 11. — Brache, Tonursprung, Verstärkung und Tragfähigkeit, GpB 4, 12. — Classen, Zum Kapitel »Stimmbildung«. Der neue Weg 39, 43 f. — Fechter, Gesunde Stimmen, AMZ 37, 47. — Flatau, Ein neues Laryngostroboskop, Sti 5, 2. — Hähn, Tonbildung u. Sprechgesang, AMZ 37, 44. — Holtfreter, Die Kallisthenie usw. (Forts.), GpB 4, 11. — Jöde, Etwas nasal, MSS 5, 8. — Johnstone, The vice of vibrato, and the torture of tremolo, MSt 34, 879. — Marschner, Der schwierigste Laut der deutschen Sprache, Sti 5, 3. — Paul, Halsmuskelstarre, MSS 5, 8. — Paul, Stimmbildungsreform in der Schule, Sti 5, 2. — Ulrich, Zwei frühe Künder der neueren Stimmbildungskunst, Sti 5, 3. — Vogel, Über die Stimmprüfung, (Forts.), Sti 5, 2f.
Glockenspiel, Buhle, Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters[1]).
Gloekner, Willi, s. Musikfeste.
Gluck, Arend, Ist die »Maienkönigin« ein echter Gluck? NMZ 32, 2.
Goddard, Jos., s. Oper.
Göhler, Georg, s. Haydn.
Goefpart, Karl, s. Chorgesang.
Görlitz, Schwers, Die Einweihung der Görlitzer Musikhalle, AMZ 37, 45.
Goethe, s. Akustik.
Gött, Emil, Persönliche Erinnerungen an — (Thomas-san-Galli), RRZ 11, 43 ff.
Göttmann, Adolf, s. Bach.
Goldschmidt, Hugo, s. Cembalo.
Gontran de Saint-Trond, un virtuose belge du XIe siècle. (Bergmans), GM 56, 46.
Goodrich, A. J., s. Musik.
Gregor, Hans, (Draber), NMZ 32, 4. — Gr. H., (Droste), RMZ 11, 51. — Gr. H. (Schwers), AMZ 37, 44.

1) Liliencron-Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

Grew, Sidney, s. Rheinberger.
Grove, Evans, The new »Grove« on welsh music, MT 51, 813.
Grünewald, Gottfried. (Nagel), SIMG 12, 1.
Günther, Ernst, s. Drost.
Gunsburg, Raoul. (— —), »Ivan le terrible«, GM 56, 43.
Haberl, F. X., (Valdés), MSH 3, 17. — H., F. X., (Weinmann), ZIMG 12, 1. — Haberl†, (Weinmann), CO 45, 9. — H., F. X., (Weiß), MWB 41, 29. — Löbmann, Stilles Gelöbnis, CO 45, 10.
Habeneck, Anton Franz, ein Beethovenapostel in Paris (Murland), AMZ 37, 51.
Hähn, s. Gesang.
Händel. Roth, zu H.'s Belsazar, Progr. des Leipziger Bach-Vereins 1910/11. — Seiffert, H.'s deutsche Gesänge[1]).
Halle, F. S., aus Halle a. S., DMZ 41, 44. F. S., Zur Halleschen Orchesterfrage, DMZ 41, 47.
Hansing, Siegfr., s. Klavier.
Harmonielehre, s. Musikunterricht.
Harmonium, [s. a. Kirchmusik]. (— —), Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums, H 8, 9. — (— —), Streifzüge durch die Harmoniumpropaganda, H 8, 10. — Hassenstein. Das H. als Orchesterersatz in der Begleitung, H 8, 10. — Reitzi, Pedalharmonium u. Orgelmensur, ZfI 31, 5. — Rupp, Die Reformbedürftigkeit des modernen Pedalharmoniums, ZfI 31, 6f.
Harsdörfer. Schmitz, Zur musikgesch. Bedeutung der H. »Frauenzimmergesprächspiele«[1]).
Hartmann-Essen, Georg, s. Mozart.
Hassenstein, Paul, s. Harmonium.
Hausmusik. (— —), Populäre Stimmen über H., H 8, 11. — (— —), Zeitgenössische Stimmen über H. H 8, 9f.
Haydn. Göhler, Vom Vater Haydn, KW 24, 4. — Unger, H.-Studien II, MWB 41, 37.
Hefermehl, Carl, (— —), ZfI 31,5.
Heller, Stephan, Mémoires inédits, SIM 6, 10.
Helm, Theod., s. Zemlinsky.
Heuß, Alfred, s. Leipzig, Monteverdi, Kirchenmusik.
Hill, Edw. Burlinghame, s. Rachmaninoff.
Hirschberg, Leop., s. Beethoven.
Höhn, Alfred. (Oehlerking), NMZ 32, 3.
Hohenemser, Rich., s. Beethoven.
Holländer, Victor, s. Operette.
Holtfreter, Hela, s. Gesang.
Homburger, Elsa. (H.), VM 4, 3.
Honold, Eugen, s. Kaiser.
Hornbostel, Erich M. v., s. Musik.
Howard, Walter, s. Musikunterricht.
von der Hoya, Amadeo, s. Musikunterricht.
Huber, Hans. »Der heilige Hain« (E. R.), SMZ 50, 29.
Hubermann, Br. (de Amicis), TM 1, 4.
Hübner, R., s. Musikkritik.
Hüttner, Georg. (g), RMZ 11, 43.
Humbert, Georges, s. Mahler, Musik.
Humperdinck, s. Berlin.
Jachimecki s. Bibliothek.
Jahn, Julius. (— —), ZfI 31, 3.
Janetschek, Edwin, s. Mahler.
Joachim, Jos. Walker, A great neglected composer, NMR 9, 107.
Jobbé-Duval, Pierre, s. Wagner.
Jöde, Fr., s. Gesang.
Johnstone, J. Alfred, s. Gesang, Oper.
Istel, Edgar, s. Mahler, Marschner, Spohr, Wagner.
Juristisches. (— —), Agitation der Zivilmusiker, DMMZ 32, 46. — (— —), La Musique et l'état, RM 10, 23. — (— —), Das Recht gewerblichen Musizierens, DMMZ 32, 50. — Chybiński, Über den Schutz der Volksmelodien, Pm 11. — D. O. B., Zur sozialen Lage der Orchestermusiker, DMZ 41, 48. — F. S., Die Militärmusikkorps im neuen Heeresetat, DMZ 41, 51. — Daubresse, Questions sociales, SIM 6, 10. — Fraeb, Die rechtliche Behandlung d. mechan. Wiedergabe eines Werkes d. Tonkunst, MWB 41, 37. — Fraenkel, Kunstschein u. Prügel, DMZ 41, 44. — Freiesleben, Der Rechtsschutz d. Melodie, NMZ 32, 3. — (G. T.), Etwas vom Geldverdienen, RMZ 11, 48. — Meyne, Der Hamburger Boykott gegen Lehar's »Fürstenkind«, DMMZ 32, 42. — Rösch, E. v. Possart u. Rich. Strauß, AMZ 37, 43. — Schaub, Zur Lehrlingsfrage, DMZ 41, 49. — Schaub, Zur Musikerfrage, DMZ 41, 43. — Schaub, Das Stadttheater-Orchester Würzburg, DMZ 41, 45. — Schmidl, Der Musiker u. sein Nebenberuf, WWB 41, 32. — Schwiegk, Vom Rechte, das mit uns geboren, DMZ 41, 46. — Storck, Unharmonische »Fälle« in uns. Musikleben, AMZ 37, 46f. — Wehle, Moderne Sanierung von Musikinstituten, To 14, 31. — Welge, Pflichten u. Rechte des Musikers . . . Invalidenversicherung DMZ 41, 50ff.
Kämpf, Karl (Burkhardt), To 14, 29.
Kaiser, Alfr. »Stella maris«, (Eccarius-Sieber), MWB 41, 37 u. RMZ 11, 50. — (Honold), AMZ 37, 49.
Kaiser, Georg, s. Dresden, Wagner.
Kalnin, Alfr. (Knayer), NMZ 32, 2.
Karłowicz, Mieczysław. (Chybiński), Widnokregi 12f.
Karlyle, C., s. Elgar, Strauß.

1) Liliencron-Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

Kaskel, Karl von. »Der Gefangene der Zarin«, (Brandes), KW 24, 5. — (Spanuth), S 68, 46. — (Starcke), AMZ 37, 48.
Kawerau s. Kirchenmusik.
Keller, Adolf, s. Musikfeste.
Keller, Otto, s. Binder, Musik, Strauß.
Kemmler, Karl. (— —), ZfI 31, 6.
Kidson, Frank, s. Lied.
Kiel, Friedr. Wetzel, Fr. K.'s Klaviermusik, KW 24, 3.
Kjerulf, Charles, s. Svendsen.
Kirchenmusik. (— —), The new cathedral psalter chants, MT 51, 813. — Benito, El harmonium en el templo, MSH 3, 18ff. — Bonvin, Ein Kapitel aus der Geschichte des Chorals: Der Rhythmusverlust Ende des XI. Jahrhunderts, CO 45, 9f. — Bonvin, Orgelspiel u. mehrstimm. Musik in der Advents- u. Fastenzeit, CO 45, 9. — Brun, Del acompañamiento del canto gregoriano, MSH 3, 16ff. — Freudenberg, Über den a cappella-Stil in Kirchenchören, MACh 73. — Heuß, Wann kam der Gemeindechoral in die Passion? ZIMG 12, 1. — Kawerau, Die Grenzen d. Kirchlich-Musikalischen, MACh 73. — Klemetti, Piae Cantiones, Säveletär (Helsingfors) 5, 20/21. — Müller, Der kirchliche Männerchor, CEK 24, 10. — Oehlerking, Der evangel. Gemeindegesang, T 13, 3. — Otaño, La cultura litúrgico-musical del clero ... MSH 3, 17. — Sandhage, Ein Ausflug n. Wight, CO 45, 10. — Schulte, P. M. v. Cochem u. das deutsche Kirchenlied, CO 45, 11. — Süß, Die Manuskripte protestant. Kirchenmusik[1]). — Viñaspre, De la adaptación del texto en las composiciones musicales liturgicas [Forts.], MSH 3, 16. — Weimar, Neue Choralbücher, CEK 24, 12. — Wissmann, De la direction des sociétés chorales, VM 4, 3ff. — Wustmann, Wann kam d. Gemeindechoral in die Passionsmusik? ZIMG 12, 1.
Klanert, Paul, s. Bach, Klavierspiel.
Klavier, s. Musikinstrumente.
Klavierspiel. Brower, Effective Chord playing, MSt 34, 878. — Czerkas, über d. Bedeutung d. fingerbeugenden Muskeln [Schluß], KL 33, 22. — Ernest, Vom schönen Anschlag, AMZ 37, 51. — Hansing, Klangfiguren und Resonanzboden, ZfI 31, 7. — Klanert, Französ. Klaviermusik, DMMZ 32, 49. — Langwitz, Pianist oder Pianola? AMZ 37, 48. — Niemann, Rußlands Klaviermusik, RMZ 11, 46. — Pfeiffer, Von kleinen und großen Klavieren, NMZ 32, 2. — Schwartz, Für den Klavierunterricht, NMZ 32, 4f. — Westerby, Conservations on »The Pianoforte Classics«, MSt 34, 879. — Wild, Klavier oder Pianola, AMZ 37, 49.
Kleeberg, Clotilde. (M. de R.), GM 56, 47.
Kleefeld, W. Musikstudenten, AMZ 37, 51.
Klemetti, H., s. Kirchenmusik.
Kloß, Erich. Wolzogen, Zur Erinnerung an E. K., NMZ 32, 4.
Knayer, C., s. Kalnin.
Kohut, Adolph, s. Bach, Reuter.
Konzertstatistik. Challier, Das Konzertjahr 1909/10, eine statist. Studie, MWB 41, 35.
Korngold, Erich Wolfgang. (— —), MSt 34, 879.
Krall, Emil. Temperament—Tempo—Rhythmus, RMZ 11, 48.
Kramm, Georg. (Eccarius-Sieber), RMZ 11, 44.
Krane, Karl, s. Radecke.
Krenn, Hans, s. Orgel.
Kretzschmar, Herm., s. Musikgeschichte.
Krohn, I., s. Musik-Gesellschaft.
Kruse, Georg Rich., s. Lortzing, Mozart.
Kücken, Frdr. Wilh. Trapp, Zur 100. Wiederkehr des Geburtstages, SMZ 50, 33.
Kunstpfeifer. Moser, Der Zusammenschluß der sächsischen Kunstpfeifer 1653, ZIMG 12, 3.
Lacerda, Franc. de. (Ansermet), VM 4, 7.
Lalewicz, Georg v. (— —), Pm 19.
Lalo, Edouard. Servières, La musique de chambre d'E. L., GM 56, 45.
Landowska, Wanda. (— —), Pm 19.
Landowska, W., s. J. S. Bach.
La Roture, F. de. Künstler u. Publikum, Mk 10, 3.
Laufenberg, Hrch. Marienlaich »Wilkom lobes werde« (Runge)[1]).
Le Beau, Louise. Lebenserinnerungen (Steinitzer), AMZ 37, 47.
Léhar, Franz. Meyne, Der Hamburger Boykott gegen L.'s »Fürstenkind«, DMMZ 32, 42.
Leichtentritt, Hugo, s. Bach.
Leipzig. Heuß, Die Leipz. Opernsaison 1909/10, Leipz. Kalender 1911. — Segnitz, Das heutige L. als Musikstadt, AMZ 37, 45.
Leisner, Otto, s. Chorgesang.
Leo, Maria, s. Musikunterricht.
Lied. Einstein, Eine Caccia im Cinquecento[1]). — Flood, The irish provenance of three english sea-song melodies, MT 51, 813. — Kidson, The »Arethusa« air and »Hussey's Maggot«, MT 51, 814. — Löbmann, Über Tempoveränderungen beim Strophenliede, SH 2, 45. —

1) Liliencron-Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

Prümers, Des déutschen Volksliedes Beziehungen zu Oper u. Sinfonie, SH 2, 46. — Riemann, Das Volkslied im niederrhein. Industriegebiet, NMZ 32, 4. — Rietsch, Kurze Betrachtungen z. deutschen Volkslied[1]). — Rogers, Recent progress in Song-Singing, NMR 9, 107. — Springer, Vilota u. Nio[1]). — Valentin, »Ach wie ist's möglich dann« v. H. v. Chezy u. seine erste Melodie[1]). — Vincent, Das schottische Volkslied, RMZ 11, 45. — Wolf, Deutsche Lieder d. 15. Jhdts.[1]).
Liepe, Emil. Die Genealogie u. Psychologie der Musiker, AMZ 37,50.
Liliencron, Rochus v. (Schünemann), AMZ 37, 51.
Lille, Axel, s. Musikkritik.
Liszt, Franz. Goldene Worte von —, RMZ 11, 47.
Lliurat, F., s. Cabezon.
Locher, Carl. (G. H.), VM 4, 5.
Löbmann, Hugo, s. Haberl, Lied, Nägeli.
Lortzing. Kruse, Ein unbekanntes L.-Bild, DMZ 41, 48.
Lüdecke, H., s. Musikunterricht.
Luth, O., s. Musikunterricht.
Maclean, Ch., s. Oberammergau.
Maddison, Adela. »Der Talisman« (— —), Leipzig. Volkszeitung, 21. Nov. 1910. — (Brandes), KW 24, 6. — (Segnitz), AMZ 37, 48. — (Spanuth), S 68, 47.
Mahler, Gust. Istel, La personalité e la vie . . ., VM 4, 3. — 8. Symphonie: (— —), Pm 19. — (Humbert), VM 4, 3, 6. — (Janetschek), To 14, 27. — (Müller-Hartmann), CM 14, 10. — (Ritter), SIM 6, 10.
Malsch, Karl, s. Musikfeste.
Maréchal, Henri. Lettres et souvenirs, M 76, 48ff.
Marschner, Franz, s. Gesang.
Marschner, H. A. Istel, Fünf Briefe Spohr's an M.[1]).
Marx, Joseph u. seine Lieder (Decsey), RMZ 11, 47.
Mason, Dan. Greg., s. Mason, L.
Mason, Lowell. Some unpublished journals . . . (Mason), NMR 9, 108.
Mass, W., s. Musikinstrumente.
Matossi, Lorenz, s. Beethoven.
Merbach, Paul Alfr., s. Wagner.
Merikanto, Oskar, nya opera Elinau surma, TM 1, 5.
Merkel, Gust. Zum Gedächtnis (Schmid), MWB 41, 30.
Meyerbeer, (de Curzon), GM 56, 41 ff.
Meyne, F., s. Juristisches, Léhar.
Militärmusik. Ludwig IX., Landgraf v. Hessen-Darmstadt u. seine Beziehungen zur Militärmusik (Schmid), DMMZ 32, 42.
Monteverdi, Claudio. . . . Charakteristiker in seinen Madrigalen (Heuß)[1]).
Moos, Paul, s. Ästhetik.
Morgan, Bayard Quincy, s. Wolf.
Moser, Hans Joach., s. Akustik, Kunstpfeifer.
Mozart. (— —), Un plaidoyer pour Mozart inconnu, GM 56, 41. — Friedlaender, M.'s Lieder.[1]) — Hartmann, Mozart's Don Juan, DB 2, 18. — Kruse, Tamino mit Pauken u. Trompeten, Der neue Weg 39, 44. — Pommer-Esche, Zur Mozartfeier in Salzburg, NS 35, 3.
Müller, Heinrich, s. Kirchenmusik.
Müller-Hartmann, Rob., s. Mahler.
Münnich, Rich., s. Reussner.
Murland, M., s. Habeneck.
Musik. [Allgemeines, auch Musik einzelner Länder usw.] (— —), Two Histories of English Music, ZIMG 12, 3, — (— —), »Neue Komponisten«, S. 68, 50. — (— —), Nervösa Konstnärer, TM 1, 5. — (— —), Aus der Musik in Böhmen, Pm 15. — (— —), Aus der neuesten poln. Musik, Pm 18. — (— —), Aus der zeitgenöss. Musik, Pm 9f. — (— —), La musique ancienne à l'exposition de Bruxelles, GM 56, 41. — Abert, Antike Musikerlegenden[1]). — Andersson, Nordisk Musikförening, TM 1, 2. — Andersson, Symfoniska Körverk hos oss, TM 1, 3. — Antcliffe, American Music in England, NMR 9, 108. — Barrère, La jeune école italienne, SIM 6, 11, — Batka, Moderne Musik, KW 24, 6. — Van den Boren, Les séances de Musique ancienne . . . à l'Exposition d'Art belge au XVIIe siècle, ZIMG 12, 2. — Capellen, L'exotisme et la musique de l'avenir, SIM 6, 10. — Chevaillier, La musique »moderne«, RM 10, 22. — Chybiński, Üb. d. Beziehungen d. poln. Musik zur deutschen vom 16—18. Jhdt. Pm 16/17. — Chybiński, Aus der neuesten poln. Musik, Sf 32f. — Combarieu, Nationalsångernas historia, TM 1, 3. — Furuhjelm, Ryska symfoniker, TM 1, 5. — Freudenberg, Eine musikgeschichtliche Abrechnung, DTZ 8, 220. — G. S., Musik fürs Volk, DMZ 41, 48 u. To 14, 33. — G. T., Der Künstler u. sein Werk, RMZ 11, 52. — Goodrich, Notes by an American pilgrim in Paris, MC 51, 18. — v. Hornbostel, U. S. A. National Music, ZIMG 12, 3. — Humbert, Musiques intimes et musique faciles, VM 4, 7. — Keller, Ein Gedenkblatt der ungarischen Musik, DMMZ 32, 46. — Palmer, The Seattle Symphony Orchestra, NMR 9, 107. — Parker, Inspiration in music, MSt 34, 878. — Parrat,

1) Liliencron Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

English Music in the reign of Edward VII, ZIMG 12, 3 — Richter, Rathausturm-Musik, KW 24, 3. — Riemann, Die Beziehungen der heutigen Volksmusik zur Kunstmusik[1]). — Saviotti, La musica alla corte dei duchi di Urbino [Schluß], CM 14, 9, — Schmidt, Englische Konzertleiter von heute, WWB 41, 35. — Scholz, Musik fürs Volk, To 14, 29. — Schütz, Die Kunst der Töne und die Kunst der Farben, NMZ 32, 2. — Spiro, Römische Ausblicke, S 68, 49. — Thalbitzer u. Thuren, Musik aus Ostgrönland, ZIMG 12, 2. — Tobias, Ist unser Kurs auf den Fortschritt gerichtet? AMZ 37, 48. — Thomas-San-Galli, Zukunftsmusik, RMZ 11, 46. — Wahlström, Återblick, TM 1, 4. — Uttrycksmedel! TM 1, 3. — Walewski, Das Nationale in der poln. Musik, Nowa Reforma, September. — Westarp, Pariser Musikleben, MWB 41, 36.

Musikautomaten. Grempe, Mechanische Musikinstrumente u. ihre Gegner DIZ 12, 6. — Stahl, Die Laufzeit der Sprechmaschinen, DIZ 12, 7.

Musikfeste. (— —), Le festival de Munich et la presse, SIM 6, 11. — (— —), The Leeds festival, MT 51, 813. — Chybiński, Französisches Musikfest in München, Pm 19. — (G. T.), Von Musikfesten, RMZ 11, 43. — Gloeckner, Von den Münchener Musikfesten, BfHK 15, 2. — Keller, Ein Musikfest lebender deutscher Tonsetzer in Barmen, S 68, 43. — Malsch, Die Heidelberger Bachvereins-Jubelfeier, ZIMG 12, 2. — Newman, New works at the english musical festivals, NMR 9, 109. — Richard, Das Bach-Fest in Heidelberg, NMZ 32, 4 und To 14, 32. — Schwers, Vom nächstjährigen Tonkünstlerfest, AMZ 37, 50. — Stolz, E. O., Die 25 Jahrfeier des Bach-Vereins Heidelberg, AMZ 37, 45.

Musikgeschichte. J. C., Cours d'histoire de la musique [Suite], RM 10, 21. — Kretzschmar, Musikgeschichtliche Stichproben aus deutscher Laienliteratur des 16. Jahrhunderts[1]).

Musikgesellschaft, Internationale. Krohn, Kansainvähisen Musiikkiseuran III. kongressi, Aika (Helsingfors) 1910, 21.

Musikinstrumente. (— —), Apparat zum mechan. Einspielen von Streichinstrumenten, DMMZ 32, 43. — Closson, L'iconographie instrumentale à l'exposition de l'art belge, GM 56, 43. — Cramer, Führer durch die Violoncell-Literatur, NMZ 32, 3 ff. — Maass, Über d. Klavierbau auf der Brüsseler Weltausstellung, ZfI 31, 3 ff. — Olbrich, Die Olbrich-Klaviatur KL 33, 23 u. DTZ 8, 220. — Sachs, Lituus und Karnyx[1]).

Musikkritik, Eccarius-Sieber, Zur Reform der Musikkritik, Mk 10, 4. — Furuhjelm, Vår musikkritik, TM 1, 4. — Hübner, Publikum und Kritik AMZ 37, 50. — Lille, Musikkritiken och tidningarna, TM 1, 4. — Schaub, Aufgaben der Kritik, To 14, 27. — Spanuth, Ökonomie in der musikalischen Berichterstattung, S 68, 45.

Musikunterricht. Beutter, Neue Bahnen im Notengesangunterricht, MSS 5, 7. — Breithaupt, Zur Psychologie der »Übung«, Mk 10, 4f. — Chybiński, Die musikal. Erziehung d. Publikums, Pm 10. — Clutsam, The whole-tone scale and its practical use, MT 51, 813f. — Conze, Kontraharmonik, AMZ 37, 49. — Corder, Counterpoint for the million, MT 51, 814. — Friedrichs, Die musikal. Sonntagsschule, SMZ 50, 30f. — (G. T.) Zur Entwickelungsgeschichte des Konsonanzgefühls, RMZ 11, 50. — Howard, Wie lehre ich das Notensystem, BfHK 15, 3. — von der Hoya, Vom Stundengeben und -nehmen, S 68, 48. — (I. C.), L'enseignement musical au Conservatoire, RM 10, 22. — Leo, Die neue staatliche Prüfungsordnung für Schulgesanglehrer in Preußen NMZ, 32, 5. — Lüdecke, Wie läßt sich das Interresse der Schüler am Volksliede beleben? MSS 5, 7. — Luth, L'enseignement musical à l'école primaire, SIM 6, 10. — Rabich, Der Gesangunterricht in der Volksschule, BfHK 15, 2. — Schäfer, Streifzüge durch Theorie u. Praxis des Gesangsunterrichts, MSS 5, 8. — Schaub, Musikerausbildung DMZ 41, 47. — Urbach, Metronombezeichnungen klassischer Werke NMZ 32, 2 ff. — Wappenschmitt, Von der Modulation, Mk 10, 3. — Wiedermann, Der neue Gesanglehrplan für höhere Knabenschulen, MSS 5, 7.

Naaf, Ant. Aug., s. Beer.

Nägeli, H. G., (Löbmann), GpB 4, 11f.

Nagel, Willibald, s. Grünewald.

Neuausgaben. Wolf, Joh., Neuausgaben alter Musik DTZ 8, 221.

Newman, Ernest, s. Debussy, Musikfeste.

Niemann, Walter, Wie sollen wir schreiben? Eine musikal. Zeitfrage, S 68, 44. — (— —), N.'s Klavierbuch, NMZ 32, 5, s. Klavierspiel, Schumann.

Nietzsche, Fr., Bräutigam, Carmen und Friedr. Nitzsche, RMZ 11, 44.

Niggli, A., s. Dräseke.

1) Liliencron-Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

Norlind, Tobias, s. Ritter.
Notenschrift, (— —), Neue Notensysteme, S 68, 47. — Destranges, L'écriture octavinale, GM 56, 48. — Furuhjelm, Musikalisk stenografi, TM 1, 2. — Thiessen, Busoni als Erfinder einer neuen Notenschrift, S. 68, 45.
Noverre, (de Curzon) GM 56, 47.
Oberammergau, (Maclean), ZIMG 12, 2.
Oberleithner, Max v., »Abbé Mouret« (Schünemann), AMZ 37, 49.
Oehlerking, H., s. Höhn, Kirchenmusik.
Olbrich, Emil, s. Musikinstrumente.
Oliva, A., A proposito della parola Fagotto CM 14, 10.
Oper, s. a. Debussy, Doret, Dost, Gunsbourg, Kaiser, Kaskel, Le Beau, Maddison, Merikanto, Nietzsche, Oberleithner, Palmgreen, Schillings, Sévérac, Steinitzer, R. Strauß, Volbach, Zemlinski. — (— —), Das Volk in Dramen und musikgeschichtlichen Werken, Leipz. Volksz. 206, 245. — Altmann, Die Misere des modernen Opernrepertoirs, DB 2, 13. — Batka, Die Wiener Hofopernkrise, KW 24, 4. — Quo vadis? KW 24, 5. — Chybiński, Über das deutsche Musikdrama nach R. Wagner's Tode, Pm 13f. — Curzon, H. de, L'histoire de l'Opéra-Comique en matinées, GM 56, 43. — D'Angeli, Un capitolo di critica storica in un opera buffa, CM 14, 10. — Dent, Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera, SIMG 12, 3. — Fuchs, Carl, Zoppoter Waldopernfestspiele, MWB 41, 32. — Goddard, French Opera from Herold to Gounod and Bizet, MSt 34, 877ff. — Johnstone, The morals of Carmen and Marguerite, MSt 34, 881. — Stieger, Dictionary-Catalogue von J. Towers, ZIMG 12, 1.
Operette. Holländer, Die Berliner Operette, NS 35, 4. — Schmidt, Operettenmoral, DB 2, 17.
Oppel, Reinh., s. Riccius.
Orgel. (— —), Die neue Orgel in der Zentralfriedhofskirche zu Wien, Zfl 31, 6. — Bekker, Die O. u. ihr Bau, Velhagen u. Klas. Monatsh., 25, 4. — Cohen, Die große neue Orgel in der Wallfahrtskirche zu Kevelaer, ZfJ 31, 7. — Drexler, Die Multiplex-Rohrlade, Zfl, 31, 3. — Krenn, Ein kleiner Beitrag zur Pneumatik, Zfl 31, 4. — Rupp, Drei Orgeldispositionen aus Baden, Zfl 31, 4. — Schlösser, Die neue Orgel in der Pfarrkirche in Ischl . . ., Zfl 31, 5. — Weber-Robine, Die Technik der Koppelungen im Orgelbau, DIZ 12, 4.
Otaño, N., s. Kirchenmusik.
Palmer, Franklin Sawyer, s. Musik.
Palmgren, Selim. Opera »Daniel Hjort« (Palmgren), TM 1, 6.
Paris. Westarp, Pariser Musikleben, MWB 41, 36.
Parker, D. C., s. Musik.
Parrat, Walter, s. Musik.
Passion. Adler, Die Turbae einer deutschen Matthäuspassion v. 1559[1]).
Paul, Ernst, s. Gesang.
Paul, Theod., s. Gesang.
Pergolesi, Giov. (— —), La questione del »Cavaliere Ergasto«, CM 14, 10. — Fedeli, Un'Opera sconosciuta di P., SIMG 12, 3. — Ritter, P. u. sein »Stabat mater«, DMMZ 32, 43.
Perrin, Edouard, s. Sévérac.
Pollak, Künstler u. Publikum, Mk 10, 5.
Pommer-Esche, Kathar. v., s. Mozart.
Popper, Hugo. (— —), DIZ 12, 6. — (Daehne), Zfl 31, 6.
Possart, E. v., s. Juristisches, Strauss.
Preising, s. Dirigieren.
Programmusik. Schurzmann, Deutsche Klavier-Programmusik um 1700, MWB 41, 29f.
Proske, s. Bibliothek.
Prüfer, Arth., s. Schein.
Prümers, Adolf. Unser Publikum, To 14, 28. S. a. Lied.
Prunières, Henry, s. Rossi.
Puttmann, Max, s. Bach.
Rabich, Ernst, s. Musikunterricht.
Radecke, Rob. (Krane), SH 2, 42.
Rachmaninoff, Sergei. (Hill), NRR 9, 108.
Reger, Max, Dr. med. (Schlemihl), RMZ 11, 44. — Altmann, R. u. W. Schütt, NS 35, 1. — Gale, The Strauß and R. Race, MC 51, 18.
Reitzi, Jos., s. Harmonium, Wien.
Renner, Jos., s. Rheinberger.
Reussner, Esaias. Ein Brief (Münnich)[1]).
Reuter, Fritz, u. die Musik, (Kohut), NMZ 32, 4.
Rheinberger and his Organ Sonatas, (Grew), NMR 9, 108. — Renner, Rh.'s Messen in liturgisch ergänzter Ausgabe, CN 45, 11.
Rhythmus. Daubresse, La Gymnastique rythmique, SIM 6, 11. — Yorke Trotter, The study of rhythm., MT 51, 814.
Riccius. Oppel, Beiträge zur Geschichte der Ansbacher-Königsberger Hofkapelle unter Riccius, SIMG 12, 1.
Richard, Aug., s. Musikfeste.
Richter, Otto, s. Musik.
Riemann, Hugo. Basso ostinato und Basso quasi ostinato[1]).
Riemann, Ludwig, s. Lied, Musik.
Riesenfeld s. Beethoven.

1) Liliencron-Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

Rietsch, Hrch., s. Lied.
Riga. Schaub, Aus Riga, DMZ 41, 46.
Ritter, Christian. Norlind, Zur Biographie, SIMG 12, 1.
Ritter, Herm., s. Pergolese.
Ritter, William, s. Mahler.
Rösch, Friedr., s. Juristisches.
Rogers, Francis, s. Lied.
Rossberg, Gustav. (A. Pf.), DMMZ 32, 47.
Rossi, Luigi. Notes sur la vie, (Prunières), SIMG 12, 1.
Roth, Herm., s. Händel.
Rothardt, Hans, s. Tappert.
Rózycki, L. Neu herausgegeb. Werke, (Chybiński), Pm 8/9.
Rudder, May de, s. Schütz, R. Wagner.
Runge, Paul, s. Laufenberg.
Rupp, Emil, s. Harmonium, Orgel.
Sachs, Curt, s. Beethoven, Musikinstrumente.
Sandberger, Adolf, s. Beethoven.
Sandhage, Albin, s. Kirchenmusik.
Saviotti, A., s. Musik.
Scalero, Rosario. (— —), To 14, 34.
Schäfer, Oskar, s. Musikunterricht.
Schaub, Hans F., s. Juristisches, Musikkritik, Musikunterricht, Riga.
Schein, J. H. Prüfer, S.'s Cymbalum Sionium[1]).
Schiedermair s. Generali.
Schillings, Max. Thomas-San-Galli, »Ingwelde«, RMZ 11, 44.
Schlösser, Hugo, s. Orgel.
Schmid, Otto, s. Militärmusik, Wagner.
Schmidl, Leop., s. Juristisches.
Schmidt, Leop., s. Operette.
Schmidt, Ludw. W., s. Musik.
Schmitz, s. Harsdörffer.
Schneider, Jos., s. Weingartner.
Schneider Max, s. Denkmäler.
Schönberg (— —), »Moderne Musik« usw., MWB 41, 31.
Schoenfeld, Hans, s. Chopin.
Scholz, Herm., s. Musik.
Schünemann, Georg, s. J. S. u. W. F. Bach, Liliencron, Oberleithner, Vivaldi.
Schütt, Walter. Altmann, M. Reger u. W. Sch., NS 35, 1.
Schütz, Alfred, s. Musik.
Schütz, H. Rudder, L'oratorio de Noël de H. S., GM 56, 48.
Schütz, R., s. Beethoven.
Schulte, Chrysost., s. Cochem, Kirchenmusik.
Schumann, Rob. (— —), Pm 12. — (— —), Neueste Sch.-Literatur, Pm 12. — (— —), Weingartner üb. d. Sch.'schen Sinfonien, Pm 12. — Boutaral, La premiere fiancée de S., M 76, 43ff. — Niemann, Die Nachfolge Sch.'s, T 13, 3.
Schurzmann, K., s. Programmusik.
Schwabe, Friedr., s. Debussy, Doret.
Schwartz, Hrch., s. Klavierspiel.
Schweitzer, Alb., s. Bach.
Schwers, Paul, s. Görlitz, Gregor, Musikfeste.
Schwiegk, Hugo, s. Juristisches.
Segnitz s. Leipzig, Maddison.
Seiffert, Max, s. Händel.
Selle, Thomas, als Schulkantor in Itzehoe u. Hamburg (Arnheim)[1]).
Selmer, Johan. (C. J.), DMMZ 32, 50.
Servières, Georges, s. Lalo.
Sévérac. Heliogabale (Perrin), SIM 6, 10.
Singer, Jacob, s. Akustik.
Singer, Kurt, s. Beethoven.
Soziale Fragen s. Juristisches.
Spanuth, Aug., s. Kaskel, Maddison, Musikkritik, Strauß, R.
Sperontes. Abert, Singende Muse an der Pleisse (hrsg. v. Buhle), ZIMG 12, 3.
Spiro, Friedr., s. Musik.
Spohr, L., Istel, Fünf Briefe S.'s an Marschner[1]).
Spontini, Gasp. (Trevor), MT 51, 814. —
Springer, Herm., s. Lied.
Stahl, Carl, s. Musikautomaten.
Starck, Herm., s. Kaskel.
Steinitzer, Max, s. Le Beau, Weber.
Sternfeld, R., s. Cos. Wagner.
Stieger, Franz, s. Oper.
Stolz, E. O., s. Musikfeste.
Storck, Karl, Musikalische Karikatur, AMZ 37, 43/44. — s. Juristisches.
Strauß, Joh., Keller, Erinnerungen an J. S. Sohn, DMMZ 32, 42.
Strauß, Rich. Bie, Elektra, Der neue Weg 39, 47. — Chybiński, R. S.-Woche in München, Pm 14. — Gale, The S. and Reger Race, MC 51, 18. — Karlyle, Die verballhornte »Salome« in London, S 68, 50. — v. Possart, Der Rosenkavalier, DB 2, 15. — Spanuth, »In usum Delphini« [Salome], S 68, 49.
Stumpf, Carl, s. Akustik.
Süß, C., s. Kirchenmusik.
Svendsen, Joh., syvti aar. (Kjerulf.), TM 1, 3.
Syndicus d. deutschen Bühnenvereins, s. Wagner, R.
Takt. La barre de mesure, SIM 6. 11.
Tappert, Wilh., (Rothardt), KL 33, 21.
Thalbitzer, W., s. Musik.
Thießen, Karl, s. Busoni, Notenschrift.
Thomas-San-Galli, s. Gött, Musik, Schillings, Weismann.
Thuren, Hjalmar, s. Musik.
Tiersot, Julien, s. Catel.
Tobias, Rudolph, s. Musik.
Tolbecque, (— —), Un vieil artiste, SIM 6, 10.
Towers, J., s. Oper.

1) Liliencron-Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

Trapp, E., s. Kücken.
Trevor, Claude, s. Spontini.
Ulrich, Bernh., s. Conrad v. Zabern, Blasius Rosettus, Gesang.
Unger, Max, s. Clementi, Haydn.
Urbach, Otto, s. Akustik, Musikunterricht.
Valdés, Julio, s. Haberl.
Valentin, Caroline, s. Lied.
Verdi, Gius., D'Angeli, Per »lodi, eccessive a G. Verdi«, CM 14, 9.
Viardot-Garcia, Pauline, Lettres inédites (G. H.), VM 4, 2.
Viñaspre, F. P. de, s. Kirchenmusik.
Vincent, s. Lied.
Vinée, Anselme, Chevaillier, Lucien, Principes du système musical et de l'harmonie théorique et appliquée par A. V., RM 10, 20.
Vittel, Olga (G. S.) VM 4, 4.
Vivaldi — Fried. Bach, (Schünemann) AMZ 37, 48.
Vogel, Georg, s. Gesang.
Vogtländer, Gabriel, (Fischer), SIMG 12, 1.
Volbach, Fritz, Eccarius-Sieber, »Die Kunst zu lieben«, NMZ 32, 5.
Volkslied, s. Lied.
Walewski, Boleslaus, s. Musik.
Wagner, Cosima, Sternfeld, R., Die Ehrenpromotion d. Frau C. W., AMZ 37, 44.
Wagner, Hermann. (— —) Zfl 31, 3.
Wagner, Rich., Ein Notschrei W.'s, T 13, 3. — (— —), The W.-association, MT 51, 813. — (——), W. in Luzern, TM 1, 2. — Batka, Der neue »Ring« in der Wiener Hofoper, AMZ 37, 50. — Braun, W. in der Schule, BB 33, 10/12. — Capell, Two heroes and herr forchhammer, MSt 34, 881. — Ergo, Über W.'s Harmonik u. Melodik [Schluß], BB. 33, 10/12. — Jobbé-Duval, W. u. Mendès, SIM 6, 11. — Istel, Dokumente zur Lebensgeschichte W.'s, Mk 10, 4. — Istel, W.'s C dur-Symphonie, NMZ 32, 5. — Kaiser, Ein unbekannter Organisationsentwurf W.'s, die »Kgl. sächs. musikal. Kapelle betr.«, DMZ 41, 46. — Merbach, Bemerkung zu W.'s »Meistersinger..«, MWB 41, 36. — Rudder, W. et Venise, VM 4, 2. — Schmid, Die Neuinszenierung des »Lohengrin« in Dresden, BfHK 15, 3. — Syndicus des deutschen Bühnenvereins, R. Wagner's Familienangehörige als Mitarbeiter an seinen Opern, DB 2, 15.
Wahlström, Gösta, s. Musik.
Walker, Ernest, s. Joachim.
Walther v. d. Vogelweide. Hofweise. (Wustmann)[1].
Wappenschmitt, Oscar, s. Musikunterricht.
Weber, K. M. v., Freischütz (Steinitzer), AMZ 37, 47.
Weber-Robine, Frdr. s. Akustik, Orgel.
Wehle, Gerh. F., s. Juristisches.
Weimar, G., Kirchenmusik.
Weingartner, Felix, III. Sinfonie: (Helm), MWB 41, 36; (Schneider), S 68, 48; MWB 41, 36.
Weinmann Karl, s. Bibliothek, Haberl.
Weismann, Julius. (Thomas-San-Galli), MWB 41, 33 u. RMZ 11, 45.
Weiß, Ludw., s. Haberl.
Welge, Otto, s. Juristisches.
Westarp, Alfr., s. Musik.
Westerby, Herbert, s. Klavierspiel.
Wetzel, Hermann, s. Kiel.
White, Mary Louisa, s. Chopin.
Widor, Ch. M., s. Bach.
Wiedermann, F., s. Musikunterricht.
Wien. Andro, Zum Direktionswechsel in der Wiener Hofoper, AMZ 37, 45. — Reiter, Wiener Musik, BW 13, 4.
Wild, Irene, s. Klavierspiel.
Wissmann, Rich., s. Kirchenmusik.
Wolf, Hugo, and the song (Morgan), NMR 9, 109.
Wolf, Joh., s. Lied, Neuausgaben.
Wolffheim, Werner, s. Celle.
Wolzogen, Hans v., s. Kloß.
Wustmann, Rud., s. Kirchenmusik, Walther v. d. Vogelweide.
Yorke Trotter, T. H., s. Rhythmus.
Zemlinsky, A. v. Helm, »Kleider machen Leute«, MWB 41, 37.
Zöllner, Karl Frdr. (Dahms), To 14, 27.
Zöllner, Karl Hrch. (E. P.) MSS. 5, 7.
Zweyberg, Lennert. (G. H.), VM 4, 6.

1) Liliencron-Festschrift (vgl. Fußnote 2 auf S. 1).

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 5. Zwölfter Jahrgang. **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang.

Die Lautäußerungen der Vögel haben die Aufmerksamkeit des Menschen vermutlich schon in vorhistorischer Zeit erregt. Zunächst waren sie wohl dem Jäger bedeutungsvoll. Er mußte die Rufe der Tiere kennen, um die lohnende Beute zu finden: er ahmte sie nach, da er mit ihrer Stimme zauberische Macht über sie gewann. Erst war wohl die Nachbildung realistisch, dann wurden sinnvolle Worte der Menschensprache in die Tierlaute hineingehört oder die Motive wurden stilistisch dem menschlichen Gesang genähert [1]). So kam der Vogelgesang in den Mythos, in die Dichtung und in die Musik. Zuletzt auch in die Wissenschaft.

Drei Fragen haben die Gelehrten besonders beschäftigt: womit und wie singen die Vögel? warum (oder wozu) singen die Vögel? und was singen die Vögel? Besonders die letzte gehört in die Musikwissenschaft und führt zu einer vierten: singen die Vögel überhaupt?

Das erste, anatomisch-physiologische Problem steht zwar auch mit den andern im Zusammenhang, seine Lösung ist aber keine unerläßliche Vorbedingung für die Erörterung der biologischen und musikwissenschaftlichen Fragen. Glücklicherweise; denn mehr noch als beim Menschen bedarf die Stimmbildung bei den Vögeln weiterer Aufklärung. Nach neueren Unter-

1) Realistische Tierstimmenimitationen finden sich noch bei manchen Jägervölkern, oft als Anhang von Gesängen; sprachliche Auslegungen sind wohl bei allen Völkern üblich; eine reichhaltige Zusammenstellung aus europäischen Sprachen gibt A. Andrae (Ausgelegte Vogelstimmen und Verwandtes, Beiblatt zur Anglia 5, 1894/95, S. 177 ff. und 6, 1896, S. 31 ff.), Beispiele aus Westafrika G. Tessmann (Über das Verhältnis der Fangneger zur umgebenden Tierwelt, Zeitschr. f. Ethnol. 1907, S. 755 ff.), aus Ostafrika Miss. J. Oelke (Vogelstimmen aus dem Benalande, Der Njassabote. 6, 1910, S. 213 ff.). Die neueste und wohl reichhaltigste Abhandlung über die Verwendung von Vogelmotiven in der (europäischen) Musik bildet den 2. Teil des unten genannten Buches von Hoffmann. Das älteste bisher bekannte Beispiel (Kuckucksruf) findet sich im Sumercanon; in der Wiederherstellung der älteren Fassung bei Wooldridge (*The Oxford History of Music*, vol. I, p. 337 ff.) erscheinen auch die kleinen Terzen, die Hoffmann vermißt. Vgl. auch E. v. Wölfflin, Zur Geschichte der Tonmalerei (Sitz.-Ber. d. k. bayr. Ak. d. Wiss. zu München, phil.-hist. Kl., 1897, II, 221 ff.).

suchungen[1]) scheinen die Vorgänge hier und dort nicht so prinzipiell verschieden zu sein, wie man vielfach geglaubt hat. Der tonerzeugende Apparat ist, beim Menschen und beim Vogel, am besten einer Trompete (bzw. Posaune) zu vergleichen, wobei die Stimmlippen den Lippen des Bläsers entsprechen; die Tonhöhe scheint hauptsächlich von der Spannung und Form der schwingenden membranösen Gebilde, vielleicht auch vom Luftdruck abzuhängen. Ein prinzipieller Unterschied zwischen der Erzeugungsweise tiefer und hoher Töne (Falsett) besteht anscheinend nicht. Das Ansatzrohr beeinflußt die Klangfarbe, nicht die Tonhöhe. Zwar ist die Luftröhre der Vögel in gewissen Grenzen in ihrer Länge veränderlich, auch ist die Wandung glatter als beim Menschen, doch scheint mir die schon von Cuvier aufgestellte, in neuester Zeit von V. Häcker[2]), Deditius[3]) u. a. vertretene Anschauung, daß der Vogelhals als Zugposaune funktioniere, unbewiesen. Mit wenigen Ausnahmen besitzen die Vögel bekanntlich zwei Kehlköpfe, von denen der obere (Larynx) nur als Kehldeckel, der untere (Syrinx) der Stimmbildung dient; dieser, der hier allein in Betracht kommt, liegt an der Gabelung der Luftröhre in die beiden Bronchen, so daß der bei den Säugern einfache Stimmapparat bei den Vögeln doppelt vorhanden ist. Doch sind beide Teile identisch in Bau und Wirkungsweise und geben daher unisone Töne. Alles in allem entstehen also, soweit heutige Kenntnis reicht, die musikalischen Töne in der Vogelkehle auf ähnliche Weise wie in der Menschenkehle, und im physiologischen Sinne kann man daher mit Recht von Vogelgesang reden.

Die biologische Frage nach dem Zweck des Vogelgesangs bezieht sich aber nur zum geringsten Teil auf den Singapparat; im wesentlichen ist sie ein tierpsychologisches Problem und darum nicht gut von der musikpsychologischen Frage zu trennen. Beide sind denn auch meist im Zusammenhang erörtert worden, freilich mit stärkerer Betonung bald des einen, bald des andern Gesichtspunkts; zuletzt, und in musikalischer Hinsicht besonders eingehend, von B. Hoffmann in seiner Schrift *Kunst und Vogelgesang*[4]), die auch den unmittelbaren Anlaß zu den vorliegenden Bemerkungen gab. Das Buch enthält eine Menge sorgfältiger Beobachtungen, die auch dem wertvoll sein werden, der die theoretischen Ansichten des Verfassers nicht teilen kann.

Zuverlässiges empirisches Material ist ja die wichtigste Voraussetzung aller Theorie, und die Beobachtung und Aufzeichnung von Vogellauten hat mit ganz besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die richtige Auffassung der musikalischen Töne wird erschwert durch ungewohnte Klangfarben, verhältnismäßig hohe Lage — zwei- und dreigestrichene Oktave —, oft sehr schnelles Tempo und vor allem durch sehr starke Geräuschbeimischung. Schon die Geräuschlaute der menschlichen Sprache sind oft schwer genug angemessen aufzuzeichnen, wie jeder weiß, der es einmal mit einer afrikanischen oder

---

1) W. Nagel, Handbuch der Physiologie des Menschen, IV, S. 728 ff.; L. Réthi, Untersuchung über die Stimmen der Vögel, Sitz.-Ber. d. K. Ak. d. Wiss. Wien, math.-nat. Abt., 117 (1908), S. 93 ff.

2) Der Gesang der Vögel, Jena, 1900.

3) Beiträge z. Akustik d. Stimmorgans d. Sperlingsvögel, Verh. d. V. Int. Zool. Kongr., Berlin, 1901. S. 629 ff.

4) Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte beleuchtet. 8°, IX u. 230 S. Leipzig, Quelle u. Meyer, 1908.

amerikanischen Sprache, oder auch nur mit einem europäischen Dialekt versucht hat. Und doch besteht hier die Möglichkeit, die Erzeugung der Laute zu untersuchen und selbst zu erlernen, und die Schriftzeichen durch genaue Beschreibungen zu ergänzen. Alle diese Hilfen fallen bei den Vogellauten weg. Von den physiologischen Bedingungen dieser Geräusche weiß man so gut wie nichts; es gibt eine Menge Laute, die wir nicht nachmachen können (z. B. Frikative mit Vokalfärbung), andere, die unsern Konsonanten (z. B. Labialen) ähnlich klingen, aber offenbar ganz anders hervorgebracht werden; eine einheitliche phonetische Schreibweise ist durch all dies sehr erschwert und von den Ornithologen kaum noch als Bedürfnis empfunden. Dasselbe Motiv schreibt der eine *dahüdl*, der andere *tlowit*.

Nicht viel besser als mit der phonetischen steht es mit der musikalischen Notation. Die wenigsten Vogelmotive vertragen das Einzwängen in unser Fünfliniensystem, und einige Beobachter haben deshalb weniger gewaltsame Schreibweisen vorgegeschlagen, die die Eigentümlichkeiten der Gesänge, wenigstens für ornithologische Zwecke, genau genug wiedergeben, ohne eigentliche Ton- und Intervallbestimmungen zu erfordern. Namentlich die von A. Voigt[1]) angegebene Zeichenschrift scheint sich praktisch zu bewähren und wird vielleicht, etwas mehr ins Detail ausgearbeitet und eventuell durch Noten ohne Liniensystem ergänzt, allgemein anwendbar sein.

Wem es auf die musikalische Beurteilung des Vogelgesangs ankommt, der wird freilich ungern auf unsere bequeme Notenschrift ganz verzichten. Auch Hoffmann benützt sie, obwohl er wiederholt ausdrücklich betont, daß die notierten Intervalle den tatsächlich beobachteten oft nur sehr unvollkommen entsprechen. Die schon erwähnten Unsicherheiten der Tonhöhenbeurteilung müssen natürlich auch dann die Intervallbestimmung beeinträchtigen, wenn der Beobachter absolutes Tonbewußtsein besitzt und sich ausschließlich nach diesem richtet; die meisten werden aber die Intervalle als solche beurteilen, und da kommen neue Fehlerquellen hinzu. »Viele Singvögel entfalten innerhalb einer Liedstrophe einen lebhaften Wechsel der Stimmbildung und Klangfarbe; volle flötende Töne sind untermengt mit gepreßten und scharfen, reine mit unreinen, und dadurch wird die genaue Feststellung der Intervalle sehr erschwert« (Voigt). Und selbst bei Folgen von wirklich reinen Tönen bleibt die gefährlichste Möglichkeit der Täuschung, der auch der geübteste musikalische Beobachter immer wieder zum Opfer fällt: die Gedächtnisintervalle, d. h. die gewohnten Intervalle unserer Musik, die wir in die objektiv gegebenen Tonschritte hineinhören, auch wenn diese von jenen sehr erheblich abweichen. Diese Täuschung hat ja auch das Wesen fremder Tonsysteme lange Zeit verschleiert und zu der noch heute von vielen nicht aufgegebener Meinung geführt, daß alle Völker sich, wenigstens intentionell, derselben Intervalle bedienen. Wie irrig diese Ansicht ist, haben Tonmessungen an Musikinstrumenten und Phonogrammen für die menschliche Musik zur Genüge erwiesen.

Phonographische Aufnahmen möchten übrigens auch dem Studium des Vogelgesangs zugute kommen. Namentlich ist es ein Vorteil, der den Phonographen auch für das Studium exotischer Musik unentbehrlich macht: die Möglichkeit, eine Melodie oder ein Motiv beliebig oft zu wiederholen, und so Einzelheiten festzulegen, die kein Mensch bei der ursprünglichen Aufführung aufzeichnen könnte. Auch unter den Vogelgesängen gibt es ja manche,

1) Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen, Leipzig, Quelle u. Meyer, 3. Aufl., 1909, 5. Aufl. o. J. (1910?).

»an denen alle Darstellungskunst scheitert, so z. B. das rauhe Gezwitscher der Grasmücken mit seinen völlig regellosen Tonbewegungen« (Voigt). Es liegen auch schon recht gelungene Versuche phonographierter Vogelgesänge vor [1]). Freilich müssen sich diese vorderhand auf eingekäfigte Tiere beschränken, die von den meisten Ornithologen für weniger gute »Versuchspersonen« gehalten werden, als freilebende, weil sie oft andere Strophen singen als in der Freiheit, auch leicht die Singweise von artfremden Mitgefangenen annehmen. Aber die musikalischen Fragen werden ja durch diese Ungezogenheiten weniger berührt als die zoologischen, und man hätte wenigstens einige von allen subjektiven Zutaten freie Beispiele.

Ohne solche Unterlagen muß man mit theoretischen Folgerungen doppelt vorsichtig sein und sich immer wieder fragen, ob man aus den Beweisstücken nicht gerade das wieder herausliest, was man selbst erst hineingebracht hat. Die Vergleichung mit dem Menschen kann freilich von der musikwissenschaftlichen Betrachtung der Vogellaute ebensowenig ausgeschlossen werden, wie von der Tierpsychologie überhaupt. Aber man muß dabei auf die niedrigsten Stufen menschlichen Musizierens, die uns noch zugänglich sind, zurückgreifen und allenfalls noch weiter zurück, auf die mutmaßlichen Vorstufen [2]), und muß auch dann noch die himmelweiten Unterschiede der psychophysischen Organisation nicht nur zwischen Mensch und Tier, sondern zwischen Säugern und Vögeln berücksichtigen. Wo die bei den Vögeln beobachteten Tatsachen höhere psychische Fähigkeiten vorauszusetzen scheinen, als wir sie etwa beim prähistorischen Menschen annehmen dürfen, wird Hegel's Wort: »Um so schlimmer für die Tatsachen« nur der Ausdruck eines berechtigten Skeptizismus sein.

Diese methodologischen Vorbemerkungen scheinen nicht überflüssig, weil gerade in der Tierpsychologie allzu oft der Wunsch und die Begeisterung die Eltern des Gedankens sind. So auch wieder bei Hoffmann.

Obwohl er sich darüber klar zu sein scheint, daß den Vogelgesängen keinerlei Tonsystem zugrunde liegt, interpretiert er doch die Tonschritte, wo eine solche Umdeutung überhaupt möglich ist, im Sinne unserer Intervalle, ja er schiebt ihnen sogar eine harmonische Grundlage unter! Daß letzteres sogar für die menschliche Musik, soweit sie nicht dem europäischen Kulturkreis angehört, ganz unzulässig ist, ist nachgerade eine Binsenwahrheit geworden und sollte nicht immer und immer wieder gesagt zu werden brauchen. Aber auch die schwankende Intonation ist kein Privileg der gefiederten Sänger. Wenn wir lesen: »Dabei bleiben die verschiedenen Intervalle, auch wenn sie von den unsrigen mehr oder weniger abweichen, weder bei ein und derselben Art; noch bei ein und demselben Individuum, noch — falls sie sich innerhalb einer einzigen Liedstrophe mehrmals wiederholen — innerhalb dieser Strophe immer gleich, sondern sie schwanken vielfach etwas hin und her, selbst wenn das Motiv eine festere Gestalt hat« — so kann dies auch als eine vortreffliche Beschreibung des unbegleiteten Menschengesangs gelten. Auch bei diesem scheint es oft nur darauf anzukommen, daß die Tonschritte von einer gewissen Größenordnung sind, sich innerhalb eines Variationsfeldes von oft sehr beträchtlicher Breite halten, dessen Grenzen sich erst bei uni-

---

1) Platten der Deutschen Grammoph.-Gesellsch. C 49557/49563 u. C 49558/49561.
2) Diese Forderung scheint mir auch von den Autoren, die den Ursprung unserer Musik im Tierreich gesucht haben (Darwin, Berg u. a.) nicht genügend berücksichtigt worden zu sein.

sonem Chorgesang oder Begleitung durch festabgestimmte Instrumente eingengen. Wenn der Kuckuck bald in der Sekunde, bald im Triton ruft[1]), so sind diese Schwankungen wohl noch größer, als sie in menschlichen Gesängen vorzukommen pflegen. Aber es liegt hierin doch nur ein gradueller, kein prinzipieller Unterschied.

Anders liegt es bei folgendem Punkt, der von den Ornithologen bisher leider wenig beachtet, dessen theoretische Wichtigkeit von Stumpf[2]) betont worden ist. An Stubenvögeln ist mehrfach, so von O. Abraham[3]) an einem Papagei, beobachtet worden, daß sie vorgepfiffene Melodien stets auf derselben absoluten Tonhöhe (nämlich der der Vorlage) wiedergeben. Daraus könnte man schließen, daß das Tier auf eine andere Seite der Erscheinung achtet, als der musikalische Mensch, dem die Tonlage gewöhnlich gleichgültig ist und der daher meist unwissentlich transponiert. Der weitere Schluß, daß der Vogel die melodischen Motive nicht als solche, d. h. als Gesamtformen, sondern als bloße Reihen verschiedener Einzeltöne auffasse, scheint mir nicht notwendig und angesichts der spontanen Lautäußerungen der Tiere, die wohl mit Recht auch als »Motive« bezeichnet werden dürfen, auch nicht wahrscheinlich. Die wesentlichen Konstituenten akustischer Gebilde: Tonbewegung und Rhythmus würden erhalten bleiben, auch wenn das tonale Moment, das einen musikalischen Ton als solchen charakterisiert und z. B. dem *c* in allen Oktaven gleichmäßig zukommt, unbeachtet bleibt. Auch Hunde kann man darauf dressieren, nur auf einen bestimmten Signalton nach dem Futter zu schnappen; ich glaube aber nicht, daß es ohne besondere Dressur gelingt, die Reaktion durch eine Oktave des »Freßtons« auszulösen. Endlich gibt es hervorragend Unmusikalische, die zwischen einem Ton und seiner Oktave nur einen Unterschied der »Helligkeit«, aber keinerlei Ähnlichkeit bemerken. Das scheinbare »absolute Tonbewußtsein« mancher Vögel und Hunde bedeutet daher nicht eine besondere, bewundernswerte Fähigkeit, vielmehr die Unfähigkeit, von einem gewissen Moment der Empfindung zu abstrahieren. Insofern dieses Moment ein wichtiger Faktor bei der musikalischen Auffassung ist — und ein solcher ist es, wenn auch nicht der einzige — müssen die erwähnten Tiere als unmusikalisch gelten.

Ein wesentlicher Unterschied menschlicher und tierischer Anlage könnte hier aber auch nur dann gefunden werden, wenn man die beobachteten Tatsachen verallgemeinern dürfte. Und dies scheint mir, bisher wenigstens, noch nicht möglich. Einmal ist die Zahl der gut beobachteten Fälle noch allzu klein. Dann handelte es sich in den erwähnten Fällen um dressierte Tiere, denen die Melodien oder Töne absichtlich stets in derselben Tonhöhe vorgepfiffen wurden. Man müßte einmal umgekehrt den Versuch machen, bei einem gelehrigen Vogel mit der Tonlage des Vorbilds systematisch zu wechseln[4]); müßte auch beobachten, ob ein Stuben-

---

1) Gelegentlich ist solcher Wechsel sogar beim gleichen Individuum beobachtet worden (Voigt). Eine Statistik über 157 Fälle gibt J. Oppel (Über Vogelstimmen, insbesondere Kukuksruf und Amselschlag; Der Zool. Garten XII, 1871, S. 33ff.); er hörte 123mal Terzen, darunter 70 (annähernd) große.

2) Musikpsychologie in England (Vierteljahrsschr. f. Muswiss. I, 1885, S. 313) und: Die Anfänge der Musik (Internat. Wochenschrift, 18. Dez. 09. und Ges. Reden u. Vorträge, S. 288ff.).

3) Das absolute Tonbewußtsein, Sammelb. d. IMG. III, 1901, S. 69.

4) Wie mir Herr Dr. Abraham mitteilt, wechselte ein Star, dem ohne Regel in

vogel, der ein neues Motiv von einem Mitgefangenen erlernt, die Tonhöhe des Originals beibehält; müßte endlich dieser Frage auch bei freilebenden Vögeln mehr Aufmerksamkeit schenken. Hoffmann (S. 29, Anm.) beobachtete sowohl bei einem Grünspecht als bei einem Goldammer allmähliches Sinken des Motivs bei den Wiederholungen um etwa eine Terz[1]) und bemerkt ganz allgemein: »wir können eine bestimmte Basis, bez. eine Art Normalstimmung des Vogelgesangs .... weder im allgemeinen, noch bei derselben Art, noch bei ein und demselben Individuum herausfinden. Wir bemerken fortwährende Schwankungen, wenn wir den Gesang auf einen etwaigen Normalton beziehen wollen. Nicht nur verschiedene Vögel derselben Art singen das der betreffenden Art eigene Liedchen in einer, wenn auch nicht in sehr hohem Grade verschiedenen Lage, sondern selbst das einzelne Individuum setzt einmal etwas höher, dann wieder etwas tiefer ein.«[2]) Auch Voigt erwähnt die Inkonstanz der Höhenlage. Es gibt sogar Fälle, wo ein »Motiv« innerhalb einer einzigen »Strophe« in verschiedener Höhenlage erscheint, wie in manchen Amselweisen, die Oppel notiert hat[3]). An der Zuverlässigkeit dieser Beobachtungen zu zweifeln, ist kein Grund. Man könnte einwenden, daß der Ruf des Grünspechts — und ähnlich der des Goldammers — nur aus einer langsam absteigenden Reihe von Einzeltönen bestehe; dies sei kein »musikalisches Motiv« und von »Transposition« könne hier deshalb überhaupt nicht geredet werden. Aber das gleiche Bedenken würde sich, extrem angewendet, gegen alle Vogelgesänge richten; es gäbe keinerlei Komplexe, daher auch keine »inkonstanten Intervalle«, sondern nur verschiedene Einzeltöne. Da diese fast fortwährend und meistens ganz gesetzlos wechseln würden, so käme es auf die Tonhöhen überhaupt nicht mehr an, auch als Arterkennungszeichen würde das tonale Element — abgesehen von der Klangfarbe — den Tieren gar nicht und dem Zoologen nur sozusagen per nefas dienen. Als solches bliebe der Rhythmus. Und daß der nachflötende Papagei nicht nur diesen mit irgendwelchen Tönen, sondern die richtige Melodie wiedergibt — für ihn, psychologisch gesprochen, eine lange Kette von Einzelassoziationen —, wäre eine enorme Gedächtnisleistung, über die man sich um so mehr wundern müßte, als sie für den Vogel biologisch gänzlich bedeutungslos und nichts Analoges von einem Artgenossen in der Freiheit je geübt worden wäre[4]).

---

verschiedenen Tonlagen vorgepfiffen worden war, bei der Reproduktion auch selbst mit der absoluten Tonhöhe. Entscheidend ist dieser Fall leider nicht, denn es wäre immer noch denkbar, daß der Vogel nur die Tonhöhen verwendet, die er öfters wirklich gehört hat.

1) Das Grünspechtmotiv hatte dabei nur den Umfang einer Terz, so daß der Anfangston der letzten Wiederholung dem Schlußton der ersten (ungefähr) gleich war.

2) Vom Autor gesperrt.

3) l. c., besonders Nr. 3 und 54.

4) Das Lernen geht auch nicht immer allmählich mit tastendem Probieren vor sich, sondern die Reproduktion erfolgt plötzlich einmal, nach einer gewissen Latenzzeit (ähnlich wie Kinder scheinbar ruckweise ihren Sprachschatz bereichern). Ein schönes Beispiel beobachtete Braun (Über den extranuptialen Gesang und das Phänomen des Spottens, Journ. f. Ornithologie 56, 1908, S. 146ff.): Ein Bastard von Erlenzeisig und Girlitz gab nach der Mauser den Gesang einer Haubenlerche wieder, die er während der Mauser gehört hatte und die inzwischen verstummt war. Einen andern, von Heinroth beobachteten Fall teilt F. v. Lucanus mit (Lokale Gesangserscheinungen und Vogeldialekte. Ornithol. Monatsber. XV. 1907, S. 109ff.): eine

Ein Parallelproblem würde sich übrigens bei den zeitlichen Verhältnissen ergeben. Man müßte fragen, ob die Vögel rhythmische Motive als solche erfassen oder nur als eine Reihe verschieden langer (und ev. verschieden starker) Einzellaute. In diesem Fall müßte das Tempo immer gleich bleiben, so wie oben die absolute Tonhöhe. Beobachtungen hierüber an gefangenen (namentlich an dressierten) Vögeln sind mir nicht bekannt; einige Beispiele von Tempowechsel bei Freilebenden gibt Hoffmann (S. 92). Aber sie sind wenig beweisend: meist Accelerandos[1]) oder Ritardandos bei sehr einfachen Rufen oder nur Teilen von Strophen; oder es handelt sich um mehrere verschiedene Strophen, die sich folgen — wie bei der Nachtigall —, also nicht um Tempowechsel im eigentlichen Sinn. Nur wieder der Goldammer ließ seinen Ruf gelegentlich doppelt so schnell hören, als gewöhnlich; es ist aber nicht deutlich gesagt, ob nicht auch das Individuum wechselte. Überdies mag das Tempo durch den Erregungszustand der Sänger, also physiologisch bedingt sein; und dies mag auch zuweilen für die Tonhöhe gelten. So sinken die Töne des Grünspechts nicht immer gleichmäßig; in der Erregung ruft er in schnellerem Tempo eine längere Reihe gleichhoher Töne und erst gegen den Schluß einige abwärts gerichtete (Voigt). Andere Arten, wie der Teichrohrsänger, zeichnen sich durch außerordentliche Konstanz des Tempos aus.

Aber das Urteil über Gleichförmigkeit und Wechsel des Tempos setzt schon die Annahme irgendwelcher Lautgruppen voraus, außer wenn die Rufe aus lauter gleichlangen Einzellauten bestehen. Der Zusammenschluß einer Lautreihe — durch die zeitlichen uud dynamischen Verhältnisse und besonders durch die begrenzenden Pausen — zu einer Einheit, zum rhythmischen Motiv, ist meistens zwingend unmittelbar gegeben: es bedarf keines besonderen synthetischen Verhaltens, um den Komplex aus den Gliedern aufzubauen, vielmehr eines analytischen, um jenen in diese zu zerlegen. Und warum sollte dies beim Vogel, namentlich beim Sänger selbst, in dessen Bewußtsein die Muskelempfindungen mit den Gehörempfindungen zugleich und eng verschmolzen ablaufen[2]), anders sein?

Ich kann daher Hoffmann nicht zustimmen, wenn er meint, daß die Vögel nur zwei oder drei Töne, nicht mehr, zu einer größeren Einheit zusammenfassen können und daraus die ausschließliche Zwei- oder Dreizähligkeit der beobachteten Taktarten erklären will. Das »Zählen« — auch im weiteren Sinn des Unterscheidens ungleicher Anzahlen — ist selbst beim Menschen nicht notwendig, um rhythmische Gebilde zu erzeugen oder aufzufassen, und arithmetisch einfache Taktschemata sind ein verhältnismäßig spätes Erzeugnis menschlicher Musikentwicklung. Die Erklärung ist aber nicht nur falsch, sondern auch überflüssig: die Zwei- und Dreizähligkeit existiert und die Fünfzähligkeit fehlt nur im Bewußtsein des Beobachters. Warum

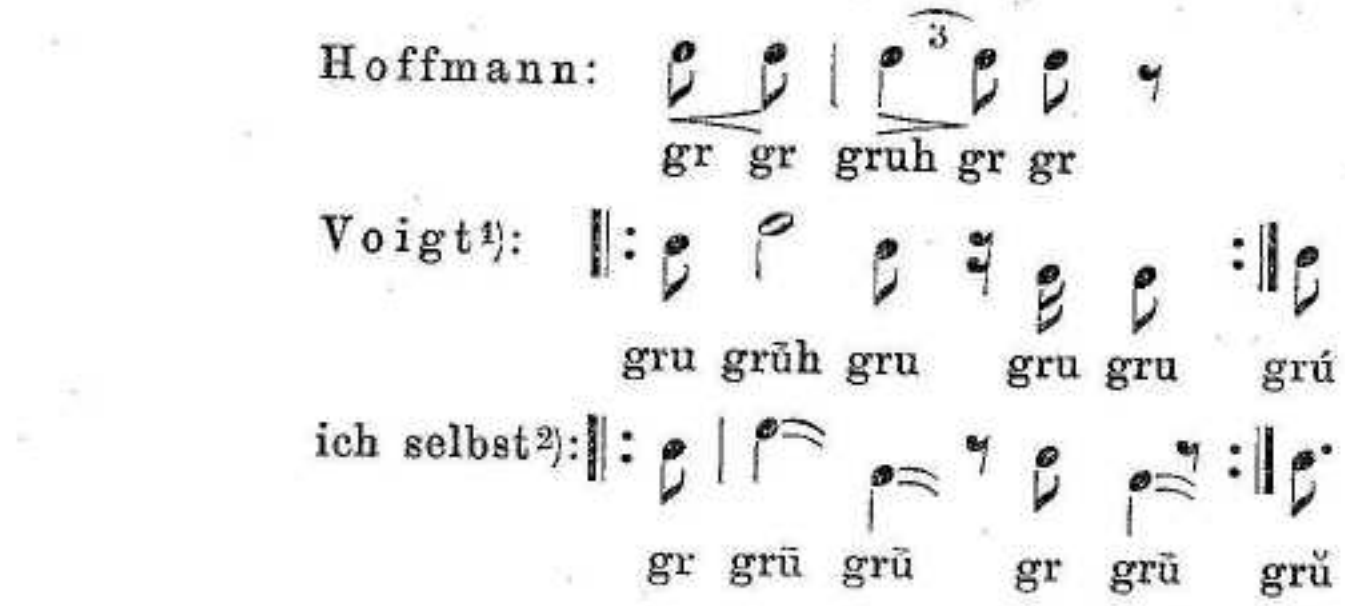
---

etwa 6 Wochen alte Nachtigall hörte nur 12 Tage lang einen Mönch; ungefähr einen Monat später (August) »konnte man bereits aus dem leisen Gesang der jungen Nachtigall den Mönchsüberschlag heraushören und im Januar des folgenden Jahres brachte der Vogel den vollen lauten Mönchsüberschlag«.

1) Vgl. auch das Amselmotiv Nr. 68 bei Oppel.

2) Für die Assoziationen des Akustischen und Motorischen kommen bei Vögeln auffallenderweise nur die Kehlkopfmuskeln in Frage. Während beim Menschen der Rhythmus enge mit dem Motorischen des ganzen Körpers verbunden ist, vielleicht sogar in Körperbewegungen am ursprünglichsten zum Ausdruck kommt, scheint nach den sehr sorgfältigen Beobachtungen Hoffmann's bei den Vögeln keinerlei Korrelation zwischen dem Rhythmus der Lautänderungen und den Körperbewegungen zu bestehen.

sollten lange Tonketten, wie sie zahllosen Vogelrufen eigentümlich sind, gerade Vielfache von Zwei oder Drei sein? Warum überhaupt Vielfache? Und bei welchem Tempo hört die Multiplikation (oder Division) auf? Bei den rhythmisch prägnanteren Motiven ist es nicht anders. Nur ein Beispiel: den fünfsilbigen Ruf des Ringeltäubers notiert



Der Eine bekommt also $^3/_4$ heraus, der Andre $^4/_4$, der Dritte $^5/_4$. Wer hat recht? Und gerade bei diesem Motiv war mir die Konstanz, auch bei verschiedenen Individuen und in verschiedenen Gegenden, besonders auffallend; die Abweichungen sind wohl weniger im objektiven Tatbestand, als in der subjektiven Interpretation begründet. Und so wird es in vielen andern Fällen auch sein, und nicht nur hinsichtlich der Zählzeiten, sondern auch hinsichtlich der Zeitverhältnisse der Töne und der Pausen, der Akzentverteilung, kurzum aller rhythmusbildenden Faktoren. Wie »Gedächtnisintervalle«, so bestimmen »Gedächtnisrhythmen« die Auffassung; wäre Hoffmann z. B. unter Kleinrussen oder unter Nordspaniern aufgewachsen, so hätte er $^5/_4$-Rhythmen bei den Vögeln schwerlich vermißt.

Dagegen braucht man die Existenz von rhythmischen Gebilden, ebenso wie die von Intervallen, deshalb noch nicht zu leugnen, weil sie nicht völlig konstant sind; das sind sie ja auch in der menschlichen Musik nicht. Man braucht aber auch nicht anzunehmen, daß die Variantenbildung beabsichtigt, nicht einmal, daß sie dem Sänger bewußt sei. Statt des gewöhnlichen fünfsilbigen Motivs gurrt der Ringeltäuber manchmal ein vier- oder sechssilbiges. So geringfügige Abweichungen wird man eher als Varianten, denn als gänzlich neue Motive fassen. Aber es gibt bedeutendere, und wo ist dann die Grenze?

Wir kommen damit, wie mir scheint, zum Kernpunkt des ganzen Problems. Die Betrachtung der tonalen, wie der rhythmischen Seite des Vogelgesangs — und ebenso der menschlichen Musik — führt immer wieder auf den Begriff des Motivs. Ich verstehe darunter ein akustisches Gebilde, das dem unmittelbar auffassenden Bewußtsein als Einheit erscheint. Seine Eigentümlichkeiten sind vor allem durch die Richtungen der Tonbewegung und den Rhythmus bestimmt. Die Motive sind die Elemente der größeren akustischen Gebilde (Phrasen, Melodien). Aber weder die Größe noch die wesentliche Gestalt des Motivs läßt sich allemal völlig genau und sicher be-

---

1) Voigt (3. Aufl.) gibt nur die viersilbige Variante in Noten; die fünfsilbige habe ich nach seiner Zeichennotation und unter Weglassung der Notenlinien übertragen.

2) Bei 5 Beobachtungen in Holstein und einer im Wienerwald. Die Doppelbogen bedeuten Abwärtsglissandos.

stimmen, eben weil es eine psychologische, also subjektive Einheit ist[1]). Zwar gibt es einige, sozusagen objektive Kriterien: Phrasierung, Pausen, unveränderte Wiederholung. Aber auch deren Anwendung wird um so prekärer, je fremder das Bewußtsein des Sängers unserm eigenen ist. Die Beurteilung der formalen Seite des Vogelgesangs ist daher nicht minder schwierig und nicht weniger reich an Täuschungsmöglichkeiten, als die der tonalen und rhythmischen Verhältnisse. Manche Rufe mag man als gereihte Wiederholungen eines Motivs — mit oder ohne Pausen zwischen den einzelnen Wiederholungen — gelten lassen, z. B. den Kuckucksruf; andere, wie die verschiedenen Rufe der Kohlmeise, als (unbeabsichtigte) Varianten eines Motivs — obwohl dies, namentlich im Hinblick auf die vorkommenden Umkehrungen der Tonbewegung, schon bedenklicher ist —; noch andre, wie die der Singdrossel, als Kette verschiedener Motive (mit mehrfacher Wiederholung des einzelnen): immer handelt es sich nur um Formelemente, nicht um größere Formgebilde. Auch die primitivste menschliche Musik, die wir kennen (die der Wedda, Patagonier u. a.), besteht nicht aus einem »wüsten Chaos von Tönen«[2]), sondern aus Motivgruppen von gesetzmäßigem Aufbau, wenn auch noch so einfachem: gleiche, verwandte oder gegensätzliche Motive folgen sich in bestimmter Anordnung, und diese Anordnung bleibt auch bei den Wiederholungen des Ganzen erhalten; und alle Teile sind geeint durch einen oder einige wenige gemeinsame Haupttöne. Nichts dergleichen bei den Vögeln. Man sehe z. B. die Gesänge der Singdrossel, die Hoffmann (S. 127 u. 128) notiert: ein kurzes Motiv, mehrmals hintereinander wiederholt, zwei-, drei-, viermal, wie's gerade kommt; Pause; ein neues Motiv, mit ganz anderen Tönen, anderer Tonbewegung, anderem Rhythmus, anderem Tempo, kurz, ohne jede Beziehung zum ersten; Pause; ein drittes Motiv usw. Bei anderen Vögeln fällt auch noch die Wiederholung des Einzelmotivs fort. Beim Gartenlaubvogel »jagen sich die einzelnen Tongebilde in fast endloser Folge« (S. 41); die Amselstrophe »bietet einen fast fortwährenden Wechsel der Tonfolge«, erfährt »nur in seltenen Fällen eine Wiederholung« (S. 83), ist auch bei den besten Sängern oft »ganz regellos« (S. 51); und nicht anders ist es bei den Arten, deren Gesang am meisten geschätzt wird: dem Stieglitz, der Grasmücke, der Lerche, dem Sumpfrohrsänger, der Nachtigall.

Hier also endlich, in der Form, läge ein essentieller Unterschied zwischen Vogel- und Menschengesang. Doch wäre auch da noch ein Einwand möglich. Man könnte auf die Fälle zurückgehen, wo die ganze Art, oder (bei den »guten Sängern«) die Gelegenheiten, wo das einzelne Individuum nicht »plaudert«, sondern einen einfachen Ruf unverändert wiederholt[3]); könnte von »Strophen« reden, die aus einem einzigen Motiv, und im Extremfall von Motiven, die aus einem einzigen Ton bestehen; und endlich aus den

---

1) Ausführlicheres über dieses Problem s. in meiner Abhandlung: Über vergleichende akustische u. musikpsychologische Untersuchungen (Ztschr. f. angew. Psych. III, 1910, S. 479 ff.).

2) Hoffmann, S. 164.

3) Dies scheint nicht allzu häufig vorzukommen. »Wenn auch einmal ein Männchen tagelang immer wieder dasselbe pfeift, so ist es eben doch nur die Liebhaberei eines einzelnen; Strophen, die von jedem Sänger der betreffenden Art oft zu hören sind, gibt es kaum« (Voigt, 3. Aufl.). Auch ist es m. W. nie beobachtet worden, daß mehrere Vögel unison sängen — was freilich noch andre Ursachen haben wird, als die Inkonstanz der Motive. Bei gemeinsamem Singen kümmert sich bekanntlich keiner um den andern.

einfachsten Gesängen heutiger Menschen zurückschließen auf noch primitivere, in denen die endlos wiederholte Melodie auch noch nicht über den Umfang eines einzigen Motivs hinausgekommen wäre. Die Grundlagen dieser Ansicht sind nicht weniger subjektiv, als die der anderen, aber auch nicht mehr[1]); der Streit kann daher, soviel ich sehe, auf dem Boden der rein musikpsychologischen Betrachtung nicht entschieden werden, sondern müßte mit einem *non liquet* abschließen.

Nach der zuletzt skizzierten Auffassung wären aber gerade die Lautäußerungen der Vögel als musikalische zu bezeichnen, die biologisch am wenigsten als solche gelten können[2]). Als Analoga, Vorstufen oder Anfänge[3]) der Kunst bei den Tieren betrachtet man heute wohl allgemein ihre Spieltätigkeiten, die durch »selbständigen Lustcharakter und das tatsächliche Losgelöstsein vom realen Zweckleben« (Groos) charakterisiert sind. Die zweite Bedingung ist nun sicher nicht erfüllt bei den einfachen Rufen, die der Erkennung der Art dienen (Signal- und Lockrufen). Über die Bedeutung der sog. »Paarungsrufe« und »Paarungsgesänge« ist viel gestritten worden. Mögen sie vor der Paarung der gegenseitigen Anlockung der Geschlechter, während und nach der Paarung der Steigerung und Erhaltung der Erregung dienen (Haecker, Groos[4]) und ältere Autoren); oder mögen sie Kampf- und Brunstrufe sein (Braun[5]); mögen sie nicht zur sexuellen, sondern zur natürlichen Auslese führen: der unmittelbare Zusammenhang mit der Sexualität und der Arterhaltung wird für den pränuptialen und nuptialen (Frühlings-) Gesang nicht bestritten. Weniger deutlich erscheint dieser Zusammenhang bei den Gesängen der noch nicht geschlechtsreifen Jungen und den extranuptialen Herbst- und Wintergesängen mancher Arten; in diesen hat man daher die spielerische Übung der instinktiven Funktion gesehen. Freilich bleibt auch da vieles hypothetisch, wie bei allen teleologischen Deutungen,

---

1) Extreme Vertreter dieser Lehre — die sich wohl schwerlich finden werden — könnten sogar sagen, daß sich beim Vogel ebenso wie beim Menschen aus einfachsten (und vielleicht nur deshalb noch ähnlichen) Formen komplizierte entwickelt haben, nur wären die beiden Entwicklungsreihen divergent verlaufen und das »Plaudern« der Amsel etwa erschiene uns nur deshalb formlos, weil die Formgesetze, die ihm zugrunde lägen, völlig andere wären, als die unsrigen und daher unsrer Auffassung unzugänglich. Hoffmann sagt von der Rhythmik des Amselgesanges, »daß wir einem gleichen Grade der Entwicklung erst auf der höchsten Stufe unserer musikalischen Kunstschöpfung wieder begegnen« (S. 74) und vergleicht sie der der »Salome« (S. 83). Was Strauß meint, kann ich begreifen; was die Amsel meint, nicht. Was Hoffmann meint, auch nicht.

2) Die biologischen Probleme können hier nur in äußerster Kürze skizziert werden. Ausführliche Darstellungen findet man in den zitierten Werken von Groos, Haecker und in zahlreichen Artikeln der Zeitschrift »Gefiederte Welt«; eine gute Übersicht auch bei Hoffmann. Eine Anzahl der im folgenden verwendeten Beobachtungen verdanke ich der gütigen Mitteilung des bekannten Zoologen Dr. Heinroth.

3) Man muß deshalb noch nicht die Vorstufen oder Anfänge der menschlichen Kunst bei den Tieren suchen. Nur gegen diese, namentlich von Darwin vertretene Hypothese, wendet sich das Argument Stumpf's, daß bei den Säugetieren und namentlich bei den Anthropoiden, wo man sie eher erwarten müßte, als bei den Vögeln, alle musikähnlichen Lautäußerungen fehlen. Analoga, und zwar nicht nur morphologische, sondern auch funktionelle, können sich aber auch in verschiedenen Entwicklungsreihen finden.

4) Die Spiele der Tiere, Jena, 1896; Die Spiele der Menschen, Jena, 1899.

5) Der Gesang der Vögel, Ornith. Monatsber. VII, 1899; Gefiederte Welt 32 (1903); 35 (1906).

und bei genauerem Zusehen mag die Zahl der »zwecklosen« Gesänge sich noch vermindern. So verschiebt sich bei manchen Arten der nuptiale Gesang mit der Brutzeit (Star). Stubenvögel »singen die größte Zeit des Jahres, so lange man einen fortdauernden Frühling um sie herrschen läßt, der ihre Glut nährt, ohne ihnen eine Gelegenheit zu geben, die sie löschte« (Bechstein).

Man muß auch fragen: was üben die Vögel in der Jugend und außerhalb der Paarungszeit, das Singen oder die Gesänge? Das bloße Kehlkopfturnen wäre zwar auch ein Spiel — Betätigung des Organs mit dem bloßen Fernzweck der Funktionstüchtigkeit im Ernstfall — aber als bloßes Bewegungsspiel (mit akustischem Nebeneffekt) für unsere Frage irrelevant. Das fortlaufende leise Gezwitscher der jungen Singvögel, auch z. B. das des erwachsenen Rotkehlchens im Winter ist wohl unterschieden von den eigentlichen »Gesängen« derselben Tiere. Von solchen reden auch die Biologen nur, wo die Laute klangvoller und geräuschfreier, also musikalischen Tönen ähnlicher sind (»Geschwätz«), oder wo gewisse charakteristische Lautverbindungen wiederholt werden (»Strophengesänge«, »Schläge«)[1]). Obwohl diese Merkmale dem musikalischen Gebiet entstammen, fallen doch die Urteile der Vogelkundigen nicht immer mit denen der Musiker zusammen: man schätzt die Gartengrasmücke wegen ihrer Flötentöne, trotzdem diese sich nicht zu Motiven formen; die Drosseln und Nachtigallen gelten als um so bessere Sänger, je abwechslungsreicher, also je formloser ihr Schlag ist; man verzeiht dem Schwarzplättchen den rauh zwitschernden Motivanfang wegen des klangvollen »Überschlags«. Also auch hier subjektive Kriterien. Immerhin wird im allgemeinen die kompliziertere Lautäußerung als die höher entwickelte gelten dürfen. Ob die Entwicklung direkt mit dem Geschlechtsleben zusammenhängt oder nicht, darüber gehen die Meinungen auseinander. In einigen Fällen soll der extranuptiale Gesang »besser« sein als der nuptiale: bei einem brasilianischen Finken klangvoller, bei der indischen Schamadrossel abwechslungsreicher.

Diese und ähnliche Beispiele mögen wenig beweisen. Eine Erscheinung, die sich bei den verschiedensten Vogelarten findet, entspricht aber in besonders auffallender Weise dem biologischen Spielbegriff: das »Spotten«, d. h. die Nachahmung artfremder Laute. Nicht nur bei den Signal- und Lockrufen, auch bei den Paarungsgesängen ist die charakteristische Ausprägung des Artcharakters offenbar von eminenter biologischer Wichtigkeit; in dieser Hinsicht kann also das Spotten, wenn schon nicht schädlich, doch keinesfalls nützlich sein. Nach neueren Beobachtungen scheint das Spotten namentlich von solchen Tieren geübt zu werden, die mehr vereinzelt unter artfremden leben, denen es also an artgleichen Konkurrenten und Vorsängern fehlt[2]). Aber auch eine Menge anderer Fälle beweist, daß Vögel auch bei Artgenossen Gesangstunden nehmen, namentlich jüngere bei älteren. Damit entfernt sich der Vogelgesang — wenigstens soweit er auf Nachahmung beruht — von den einfach arterhaltenden Funktionen, die als In-

---

1) Die Definitionen der verschiedenen Autoren fallen nicht immer zusammen (vgl. Hoffmann, l. c. S. 142; Haecker, l. c. S. 42f.; Braun, Gefiederte Welt, 1903, Ad. Müller, ibid. 1908). Auch sind die Unterschiede fließend.

2) Dies kann durch zufällige Variation der Lebensbedingungen (Abholzen u. dgl.) veranlaßt sein. Zum Folgenden vgl. namentlich die oben zitierte Schrift von F. v. Lucanus.

stinkte vererbt werden und daher auch sehr konstant sind wie die einfachen Signal-, Lock- und Paarungsrufe[1]); und rückt in die Nähe menschlicher Kunstübung, die ja auch nur durch Tradition vererbt wird und daher durch individuelle Erfahrungen variiert und entwickelt werden kann[2]). Wenn die Variation nicht eine rein zufällige sein, sondern in einer bestimmten Richtung erfolgen soll, so muß offenbar der Lehrmeister nicht nur spielend experimentieren, sondern eine Auslese unter den Lauten treffen, die er selbst (spielend) hervorbringt oder von anderen hört; oder der Schüler müßte auswählen. Wenn irgendetwas, so müßte also die Richtung der Variation darüber Aufschluß geben, worauf es dem Vogel selbst bei seinen Gesängen »ankommt«. Einige Vögel scheinen in der Tat ihren Gesang — in einer oder der anderen der oben angeführten Bedeutungen — zu »verbessern«. Das Geschwätz der Mönchsgrasmücke verkürzt sich im Laufe des Frühlings zugunsten des Überschlags, der sich später zuweilen verdoppelt; die Nachtigallen, denen nur wenige häßliche Geräusche angeboren sind, schlagen abwechslungsreicher in Revieren, wo viele ältere Männchen sind; die Würger untermischen ihr »gepreßtes Gezwitscher« mit klangvolleren Tönen, die sie anderen Vögeln abgelauscht haben. Aber der Eichelhäher ahmt das »Schirken der Säge, das Gackern der Henne, das Wiehern des Füllens nach« (Haecker), der Bluthänfling Türkreischen, die Spottdrossel alle Geräusche des tierischen und menschlichen Lebens in ihrer Nähe; junge Nachtigallen, junge Buchfinken lernen das Schmettern eines benachbarten Kanarienvogels, und dann nur unvollkommen oder gar nicht mehr den eigenen Schlag; was die Würger, Gelbspötter, Rohrsänger und andere an Fremdem vorbringen, ist ein wirres Potpourri von Motivfragmenten. Also wählerisch sind die Nachahmer nicht. Es ist auch nicht wahrscheinlich, daß sie bloß in Ermangelung eines Besseren durch böses Beispiel ihre guten Sitten verderben lassen. Denn auch die »besten« Sänger pflegen ihre Strophen durch ungegliedertes Plaudern, ihre Flötentöne durch allerhand Geräusche zu unterbrechen. Das wahrscheinlichste ist eben, daß es ihnen auf das *Quale* überhaupt nicht ankommt, daß auch der »zweckfreie Gesang« nichts ist, als ein Bewegungs- und Hörspiel, das das allgemeine Funktionsbedürfnis des motorischen und sensorischen Apparats befriedigt.

Ob der Papagei ohrenzerreißend schreit oder Mozart flötet, ist ihm wohl ganz gleichgültig. Und die musikalische Begabung der Nachtigall ist deshalb nicht größer als die der Gans, weil Seufzen holder ist als Schnattern. Wir sind die Künstler, nicht die Vögel. Uns werden ihre Liebesschreie zum Lied, wie das Plätschern des Bachs zur Sinfonie und die blumige Wiese zum Bild.

---

1) Manche Arten, wie die Kuckucke und Tauben, haben überhaupt nur diese.
2) Vgl. auch A. Weismann, Gedanken über Musik bei Tieren und beim Menschen, Deutsche Rundschau 16 (1889), S. 50 ff.

Berlin. **Erich M. von Hornbostel.**

Händel's Jephta in der Bearbeitung von H. Stephani.

Aufführung in Eisleben am 10. Januar.

Man muß, selbst wenn man alle Gründe in Erwägung[1]) zieht, immer wieder erstaunt sein, welch kostbarstes Händel'sches Oratoriengut auch heute noch unbenutzt bleibt. Allen Versuchen, unbekannten Oratorien den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen, darf man darum gerade auch an dieser Stelle um so eher Aufmerksamkeit schenken, als in Deutschland weder eine besondere Händelgesellschaft noch ein Händeljahrbuch oder dergl. existiert. Indessen mehren sich doch die Versuche, unbekannte Oratorien Händel's durch Bearbeitungen flott zu machen. Der letzte Versuch galt Jephta, Händel's letztem großen Werk, das auf Grund des Originals der deutschen Händelgesellschaft (1886) zum erstenmal in Deutschland aufgeführt wurde, also fast ein Vierteljahrhundert für die Praxis unbenutzt liegen geblieben ist. Der mutige Musiker, der endlich einmal dieses Werk, das zum Bedeutendsten gehört, was Händel überhaupt geschaffen, in einer eigenen Bearbeitung mit opferfreudigem Enthusiasmus zur Aufführung brachte, ist Dr. Hermann Stephani in Eisleben. In Kürze sei dargelegt, was mir an der Bearbeitung gelungen und was fraglich erscheint.

Die prägnante Kürze der Chrysander'schen Bearbeitungen zu erreichen, ist Stephani nicht gelungen, lag teilweise auch nicht in seiner Absicht. Doch ist eine ganz erhebliche Kürzung der drei Stunden dauernden Bearbeitung für heutige Verhältnisse dringend notwendig, wenn etwas Entscheidendes erreicht werden soll. Die Verkürzung des Arienteils ist allerdings im Jephta keine so einfache Sache, weil er fast durchgängig hochbedeutend ist und dramaturgisch fast überall seinen Zweck erfüllt. Um so mehr muß eine Bearbeitung bestrebt sein, von den einzelnen Arien nur das wirklich Notwendige zu belassen, besonders da Händel im Jephta stärker als in manchen früheren Oratorien nicht nur dem Da capo einen größern Platz einräumt, sondern überhaupt eine gewisse Breite liebt. Man vergleiche ein Frühoratorium wie Saul im Arienteil mit Jephta, und jeder wird sehen, welche Entwicklung hierin Händel genommen, je mehr er sich von der Bühne entfernte. Man gewinnt nun schon ziemlich viel Zeit, wenn die instrumentalen Einleitungen weggelassen werden. Auch in dieser Beziehung können Chrysander und, nebenbei gesagt, die Straube'sche Bearbeitung des Belsazar direkt vorbildlich sein; hier gehen je nachdem Rezitativ und Arie derart ineinander über, daß der Hörer sich des Übergangs oft kaum bewußt wird[2]). Immerhin kann aber auch die und jene Arie entbehrt werden.

Eine andere, und zwar prinzipielle Frage betrifft die Seccorezitative. Diesen gegenüber nimmt Stephani eine Stellung ein, die sich zwar in Chrysander's Bearbeitungen an einigen Stellen angedeutet findet, hier aber die negativen Seiten in aller Schärfe zeigt: das Bestreben, diesem Rezitativ ariose Züge zu geben, in der Art, daß die Deklamation, wie man sich ausdrücken kann, verbreitert wird. Es kommt Stephani nicht darauf an, das Händel'sche Rezitativ oft recht charakteristisch umzugestalten, um — das ist der Zweck — einen stärkeren Ausdruck zu erhalten. Das halte ich aus verschiedenen Gründen für verfehlt: Einmal schleppen die Konzertsänger derartige Rezitative noch stärker als es ihr Können und ihre Naturanlage mit sich bringen — wie oft ließen sie sich auf langen Tönen beschaulich nieder —, und ferner verwischt man die Eigenart des Seccorezitativs überhaupt und die der Händel'schen im besondern. Händel gehört zu den allerbesten Deklamatoren, sein Rezitativ hat nichts von der wuchtigen Akzentausnützung des Bach'schen, ist aber deshalb nicht minder charaktervoll, weit entfernt z. B. von dem legeren typisch italienischen Verfahren Mozart's, der auch im Seccorezitativ

1) Ein bereits fertig gestellter Artikel über heutige Händelfragen mußte zurückgestellt werden.

2) Straube unterließ es sogar, im Textbuch anzumerken, was Rezitativ, was Arie sei, eine Pause gab es während einer Szene überhaupt nicht.

der opera seria nur so hinweggleitet. Am meisten stimmt das Händel'sche Rezitativ mit dem Gluck's überein, und dieses mit richtigem Nachdruck, der sich durch ein bewußt rasches Tempo von selbst einstellt, vorzutragen, ist selbst für unsere Opernsänger gar keine so einfache Sache. Man bedarf hierzu der Spezialproben, dann aber wirken diese gehaltvollen, natürlichen Rezitative so frisch und schlagend, daß das lyrische Beiwerk völlig überflüssig erscheint, d. h. als ganz schädlich erkannt wird. Will Händel etwas im Rezitativteil unterstreichen, so benützt er die bekannten Mittel des Accompagnato. Trägt man die Rezitative, die man trotzdem kürzen wird, als wirkliche Rezitative vor, so gewinnt man ebenfalls nicht unbedeutende Zeit. Man vermeide überhaupt alle Verschleppungen, man sei nicht »lyrischer« als es Händel ist, dann haben die Oratorien nicht die Länge, die wir ihnen zuschreiben. Die Sänger machen sich auch noch immer überaus schwer von dem Gedanken los, daß es sich um keine Kirchenmusik handelt. In der Aufführungspraxis Händel's gibts noch sehr viel tun.

Stephani hat das Oratorium in vier Akte geteilt, was bei diesem Werk nicht ohne weiteres zu verwerfen ist. Führt man es mit einer längeren Pause auf, so empfiehlt sich diese Einteilung auch aus praktischem Grunde. Aber sie hat auch einen inneren. Der zweite Akt und damit die erste Hälfte schließt mit dem Dankchor: »Im Glanze hoch«, der im Heerlager von den Kriegern Jephtas gesungen wird. Hier hat das Oratorium einen Abschluß überhaupt erreicht, die Handlung setzt erst wieder mit der Rückkehr Jephtas ein. Und so beginnt dann der dritte Akt mit der Einzugssinfonie.

Indem Stephani die Partien des Zebul — Jephtas Bruder — und des Hamon — der Verlobte der Iphis, Jephtas Tochter — in eine, die letztere, verschmolz, folgte er dem Beispiel Chrysander's, der in verschiedenen seiner Bearbeitungen derartige Verschmelzungen mit größtem Glück vorgenommen hat. Da Hamon im Original Alt singt, so ließ sich die Umwandlung in eine Baßpartie leicht vornehmen; das ganze Oratorium ist dadurch auf natürliche Stimmverhältnisse eingestellt, was für unsere Zeit wichtig genug ist. Daß Jephta Tenor, der jüngere Hamon Baß singt, nimmt man leicht in Kauf.

Einen sehr starken Eingriff nahm nun aber Stephani mit dem Schluß des Werkes vor, und hierüber ist denn auch vor allem zu reden. Das Original führt die Lösung dadurch herbei, daß ein Engel erscheint und erklärt, Gott wünsche die Opferung der Iphis nicht, diese habe sich ihm aber als Priesterin zu weihen. An dieser Verfügung, überhaupt am ganzen Schluß hat sich Stephani derart gestoßen, daß er einen ganz andern für notwendig erachtete. Er sieht in der priesterlichen Bestimmung der Iphis nicht nur eine untestamentliche Wendung, sondern hält den ganzen Schluß für keine richtige Krönung des Werkes. Deshalb deutet er den Engelsspruch in eine Vorahnung des Christentums um — sicherlich sind im alten Testament manche Hinweise auf eine neue Weltordnung zu finden — und läßt durch den Engel verkünden, daß das ganze Volk dem Herrn, der keine Blutopfer wolle, sein Herz schenken solle. »Gott ist die Liebe. Was ihm innig wert: Nicht Herzens Blut — Worum er wirbt: Es ist dein Herz! Das schenke ihm, das weihe ihm zum Opfer« usw. Das bedingte eine völlige Neukomposition der Engelspartie, die, ihrem Zweck entsprechend, ins Ekstatische zu gehen hatte und auch weit mehr Wagner'sch als Händel'sch ausgefallen ist. Ein Engel mit derartigen Verkündigungen durfte ferner natürlich auch nicht mit einer so einfach frischen Sinfonie herniederkommen, wie sie Händel schrieb, sondern mußte mit einer ruhig stimmungsvollen Musik eingeführt werden, die Stephani in dem *B*dur-Largo des zweiten der zwölf *Concerti grossi* zu finden glaubte; und daß nun auch der Originalschlußchor, den man sich allerdings monumentaler denken kann, nicht genügte, erscheint naheliegend. Stephani half sich mit dem ersten Krönungsanthem, sicher ein Chor allerersten Ranges.

Eine Kritik von Stephani's Verfahren, dem ich nicht beistimmen kann, ist nicht uninteressant, weil sie dies und jenes zur Erkenntnis von Händel's Wesen klarer machen kann. Zunächst aber das Textliche: Daß Iphis Priesterin werden soll,

erscheint mir als die einzig mögliche Lösung. Es ist eine gerade auch im Altertum häufig anzutreffende Sitte, daß Jungfrauen oder sonstige Frauen, mit denen das Schicksal etwas Besonderes vorhat, sich dem Priesterstande widmen und als Prophetinnen einen großen Einfluß auf ihr Volk haben, dem sie als von Gott geweihte Wesen erscheinen. Auch das Judentum kennt diese Einrichtung in den Richterinnen, Namen wie Deborah, Mirjam sagen dies deutlich. Ferner ist zu bemerken, daß auch in der modernen Kunst die damit verbundenen Anschauungen, das Gelübde der Keuschheit, die Abwendung von der Profanwelt, zu finden sind, wir ihnen also durchaus nicht fremd gegenüberstehen. Bei Wagner z. B. treten sie uns in dieser oder jener Gestalt etwa entgegen. So erscheint denn auch Iphis als eine gottgesandte Frau, die, indem sie abseits der Profanwelt lebt, ihr Volk immer an das Opfer erinnern wird, das als Sühne zu seiner Rettung hätte gebracht werden sollen. In der Stephani'schen Fassung erhält aber das Werk trotz des ideal intentionierten Schlusses eine fast triviale Wendung, da die Phantasie unbedingt weiter schweift und sich nach dem Schicksal der Iphis umsieht. Sie heiratet natürlich ihren Hamon, lebt als brave Frau unter ihresgleichen, Jephta wird Großpapa, das ganze außerordentliche Ereignis verwischt sich allmählich im Bewußtsein des Volkes durch das Alltagsleben aller Beteiligten.

So viel textlich über die veränderte Fassung des Schlusses. Stephani hat sich an diesem nicht zum wenigsten auch wegen der Musik gestoßen, da Händel gerade die Engelpartie fast nebensächlich behandelt hat. Hier heißt es denn auch Stellung nehmen und zu untersuchen, warum Händel so verfuhr. Nämlich: Gerade daß Händel so verfuhr, daß er, überaus charakteristisch, für die Engelsverkündigung nicht einmal begleitetes Rezitativ wählte, zeigt an, von welch großartiger dramatischer und menschlicher Höhe er den ganzen Stoff ansah. Es fällt ihm nicht ein, den Engel als einen gewöhnlichen Deus ex machina aufzufassen, sondern er sieht in ihm einzig ein unentbehrliches Hilfsmittel, das zwar die Kunst etwa braucht, dem aber weiter gar keine tiefere Aufmerksamkeit zu schenken ist. Denn das Drama und seine Lösung liegen in Jephta — auch in Iphis — selbst. Als gezeigt ist, daß dieser sich überwunden hat, daß er das Opfer bringen will, ja sich sogar zu einer idealen Auffassung aufzuschwingen vermag — vgl. die in herrlicher Verklärung gehaltene Arie: Tragt sie, Engel, sanft mit euch — da ist das Drama eigentlich aus. Denn die kolossale Selbstüberwindung eines ganzen Menschen, d. h. eines Menschen, dem es denkbar schwer werden muß, gegen die tiefsten Naturgefühle zu handeln, trägt ihre Befreiung in sich selbst. Das Kunstwerk braucht, um dies zu zeigen, der äußeren Andeutung, woran kein Künstler, auch Wagner nicht, vorbeikommt. Hätte nun Händel mit der Erscheinung des Engels etwas Besonderes verbinden wollen und sie dementsprechend komponiert, so hätte er damit gezeigt, daß die Lösung wirklich außerhalb Jephtas zu suchen ist, und gerade das tut und will er nicht. Die frische, so ganz und gar unromantische Engelssinfonie, die in Händel'scher Ungeniertheit plötzlich hereinschneit, hat denn auch keinen andern Zweck, als die Spannung künstlerisch zu lösen. Sie will nicht auf etwas erst Kommendes, Außerordentliches vorbereiten, sondern gehört zum Vorhergehenden. Eine stimmungs- und zugleich erwartungsvolle Largo-Musik an ihrer Stelle ist deshalb eigentlich so unhändelsch wie nur möglich. Man sehe übrigens nur noch näher zu, wie Händel in diesem tiefsinnigen Werke vorgeht. Jephta und Iphis sind völlig mit ihrem Schicksal eins geworden; sie schweben schon in reineren Höhen; sie haben, wie man sagen darf, das Opfer bereits gebracht, und für sie ist denn auch die Engelsmusik eigentlich gar nicht geschrieben. Sie könnten mit ihrem Gott nicht stärker eins sein, selbst wenn schon alles, die Opferung, vorüber wäre. Denn außerordentlich wichtig ist es eben, daß Jephta und auch Iphis nicht im geringsten daran zweifeln, daß das Gelübde buchstäblich zu halten sei. Nun aber tritt an die Priester — gerade nach den unsagbar schönen Arien Jephtas und der Iphis — die Forderung, sich mit dem Gelöbnis abzufinden. Wie tun sie das in dem Chor: »Bange Furcht und heil'ge Scheu«? Sie zweifeln noch, ob das Gelübde oder altgeheiligte Gesetze gelten sollen. Es wäre nun aber

Händel dennoch ein Leichtes gewesen, diesem Chor etwas von der absoluten Schicksalsbedeutung zu geben, wie es in so grandioser Weise in dem Schlußchor des zweiten (dritten) Aktes geschehen war; aber Händel tut es nicht, die Priester sind wirklich noch weit davon entfernt, sich zu der eindeutigen Auffassung Jephtas aufzuschwingen, sie können zweifeln, weil sie die inneren Kämpfe Jephtas nicht durchmachten. Und jetzt, nach diesem Chor voll Zweifel, der auch den Hörer nochmals in seelische Spannung versetzt, fällt — nach *a*moll in *D*dur — die frische Engelssinfonie[1]) ein, die mit einem Schlage alle zweiflerischen Empfindungen der Priester hinwegfegt. Der Knoten wird glattweg durchhauen, und das konnte nur durch eine sehr frische Musik geschehen. Dadurch, daß Stephani den Höhepunkt des Werkes in der Engelsverkündigung sieht, verschiebt er diesen als modern empfindender Musiker ganz an den Schluß, damit aber auch das Charakteristische des Jephta-Vorwurfs nach der Händel'schen Auffassung verschiebend. Die so wichtigen Textworte, mit denen der Engel seine Verkündigung beschließt: *The Holy Spirit, that dictated thy vow, Bade thus explain it, and approves thy faith*[2], fehlen bei Stephani vollständig, sein Engel kritisiert in scharfen Worten (O Volk) wie eng, wie tief in Finsternis gebunden ist dein Sinn! usw.) das Gelübde oder doch seine Vollziehung; für Jephtas kolossale Selbstüberwindung findet er nicht ein einziges Wort. Sicherlich, auch im Originaltext kommt diese Auffassung nicht überzeugend zur Geltung, wohl aber in der Händel'schen Musik, die gerade das Schicksalsgewaltige, Unerforschliche, in einer Weise zum Ausdruck bringt — vor allem die Fassung der Worte: »Was uns geschieht, ist recht« in dem Chore: »Wie hart, wie dunkel, Herr« — für die man in der ganzen Literatur wenig Gegenbeispiele findet. So finde ich denn, daß dem Werk an dieser Stelle unmöglich eine andere Wendung gegeben werden kann, als sie das Original aufweist. Es ist, nochmals gesagt, außerordentlich bezeichnend, daß Händel für die Worte des Engels einzig Seccorezitativ wählte.

Daß man heute die ganze Familienszene nach der Engelsverkündigung streichen und rasch dem Ende zueilen wird, erscheint fast selbstverständlich. Man wird übrigens sehen, daß die frische Engelssinfonie von trefflicher Wirkung ist, ausgezeichnet nach den getragenen Stücken dieses Aktes belebt und für den Schlußchor vorbereitet. Man könnte dazwischen vielleicht noch die ganz kurze Dankarie Jephtas einlegen, um demjenigen nochmals allein das Wort zu gönnen, der hierauf das erste Recht besitzt. Derartiges muß in der Praxis ausgeprobt werden, wie ja Händel selbst bei wiederholten Aufführungen seiner Werke immer wieder zu Änderungen sich entschloß.

So manches Positive die Stephani'sche Bearbeitung, auch in der Übersetzung, die einer ziemlich starken Revision unterzogen wurde, bringt, mit ihrem Hauptstück, der Änderung des Schlusses, wird man sich nicht einverstanden erklären können, auch deshalb nicht, weil eine praktische Notwendigkeit eigentlich kaum vorliegen dürfte. Daß sich aber Stephani als erster wieder mit dem Werke praktisch beschäftigte und durch eine Aufführung die Aufmerksamkeit auf es lenkte, bleibt ein bedeutendes Verdienst für sich.

---

1) Sie ist zwar nachträglich komponiert oder, wie mir scheint, aus einem andern Werke entlehnt — ohne daß ich gerade angeben könnte, woher —, Händel projektierte aber von Anfang an ein instrumentales Stück einzulegen, wie der freie Raum im Autograph unzweideutig beweist.

2) Gervinus übersetzt: Der Herr des Himmels, der deinen Schwur empfing, heißt so ihn deuten, deiner Treue hold; Chrysander: Des Himmels Herrscher verkündet so durch mich den Sinn des frommen Eides, und lobet deine Treue. Beide Übersetzungen umgehen das Charakteristischste: Jephta gehorchte unbewußt einem inneren göttlichen Drang, als er — aus freiem Entschluß — das Gelübde tat, das nun aber Gott, nachdem er Jephtas Selbstüberwindung gesehen hat, in anderem Sinne deutet. Jephtas Gelübde ist denn doch etwas anderes wie »eine noch so dankes- und opferfrohe Aufwallung« (Stephani in seinem Vorwort zum Textbuch).

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 Janvier.

Souvenirs de famille de H. Berton, par **M. Teneo.**

Cette biographie, due à la plume de Henri Montan-Berton, nous retrace une des périodes les plus significatives de notre histoire musicale, le moment où Gluck allait consacrer, à Paris le triomphe de l'Opéra allemand sur le style français. Pierre Berton, à qui se rapportent ces souvenirs et anecdotes, fut directeur de l'Académie Royale de Musique; il renouvela l'orchestre de l'Opéra, maintint debout l'Ecole, française tout en la rajeunissant, et se montra moderniste, dans toute l'acception que ce mot eût pu avoir en art à cette époque.

Le problème des Ornements dans la musique, par **J. Ecorcheville.**

Le problème des Ornements se pose aujourd'hui pour l'artiste comme pour l'écrivain: il n'est plus possible aujourd'hui de le rejeter au second plan: toute exécution, toute réédition de musique ancienne viennent s'y heurter. Les classifications d'ornements tentées jusqu'ici sont, ou incomplètes, ou tendancieuses. Il serait pourtant facile de réduire tout au moins les ornements postiches à deux groupes types, les oscillations et les appuis, toutes les autres formules dérivant de ces deux procédés essentiels.

La Notation musicale, par **A. Menchaca.**

L'auteur de cette conférence faite à la Sorbonne, le 9 décembre dernier y a exposé une théoris nouvelle de l'écriture musicale, mise en pratique depuis 5 ans dans l'Amérique du Sud. La principale innovation de M. Menchaça a été de considérer l'échelle tonale comme une suite de 12 notes, et non de 7. Il a déduit de là tout un système graphique dont on ne peut contester la logique parfaite et la simplicité toute rationnelle.

Musiciens Belges (H. Daneau), par **R. Lyr.**

Causerie sur le Chef d'Orchestre, par **Stiévenard.**

Vorlesungen über Musik.

Altona. Prof. Emil Krause-Hamburg im Verein Altonaer Kunstfreunde: Zur Entwicklung des einstimmigen Liedes und dessen Begleitung bis auf unsere Zeit. Der Vortrag wurde durch Zitate und Vorträge (Begleitung auf Laute, Spinett und Flügel) ergänzt.

Eisleben. Dr. H. Stephani im Hochschulkurs des Lehrervereins 10 Vorträge über R. Wagner.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: 12 öffentliche Vorlesungen im Konservatorium der Musik. Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas. Ferner am 5. Nov.: Wagner's Parsifal, am 3. Dezember: Beethoven und die neunte Sinfonie (diese beiden Vorträge als Einleitung zu den diesbezüglichen, vom Vortragenden geleiteten, Konzerten).

Leipzig. Oberlehrer Kantor G. Borchers im Verein der Musiklehrer und Musiklehrerinnen zu Leipzig: Die »Typenlehre« von Jos. Rutz.

München. Dr. Leopold Schmidt-Berlin: Subjektive und objektive Kritik.

Siegen i. W. Kgl. Musikdirektor G. Beckmann-Essen an der 11. Tagung des evang. Organistenvereins in Westphalen: 10 Richtlinien zur Wahrung der Einheit und Würde des evangelischen Gottesdienstes.

Notizen.

Praktisch angewandte Bach-Ästhetik. Der bekannte Bachsänger G. A. Walter hat neulich einen Bachabend — zum Besten des Bachmuseums in Eisenach — veranstaltet, in dem u. a. 3 Arien auf den Typus: »Sterbeglocken« sowie 3 Arien »freudigen, jauchzenden« Charakters zu finden waren. Eine derartige Programmzusammenstellung ist natürlich eine Folge der neuen Bach-Ästhetik, die dadurch vielleicht auf die einfachste Weise sich in breitern Schichten Geltung verschaffen kann. Ruhig zugegeben, daß man über den Zweck derartiger Programmzusammenstellungen verschiedener Meinung sein kann, so läßt sich nicht bezweifeln, daß weitere Kreise in das Schaffen Bach's in einer Art ausgeführt werden, die sie zum Nachdenken zwingt. Wenn die theologische Bachauffassung derartige Programme verdammen wird mit dem Hinweis darauf, daß die Zuhörer ihre Aufmerksamkeit einseitig auf die Sterbeglockenmusik usw. richten werden, so kann hierüber ganz wohl diskutiert werden. Es gilt hier eine ganz allgemeine, durchaus nicht nur auf Bach sich beziehende Frage: Wie weit soll man den naiven Hörer mit den Absichten und den Mitteln eines Musikers bekannt machen, d. h. wie weit ihn an Errungenschaften der Kunstwissenschaft teilnehmen lassen? Hier die Grenzen zu ziehen, ist gerade heute, wo die breitesten Volksklassen sich mit den Resultaten der Wissenschaft bekannt machen wollen und infolgedessen jedes Gebiet auch seine populäre Behandlung erfährt, nicht so leicht. Von Resultaten der Musikwissenschaft träufelt bekanntlich noch ziemlich wenig in die Allgemeinheit hinein. Sehr philiströs ist es aber jedenfalls, die Wissenschaft zur Erforschung der Absichten Bach's deshalb zu verwerfen, weil der sich erbauenwollende Hörer durch die Resultate in seinem Genusse der Werke gestört werden könnte. Was geht denn dies die Wissenschaft an! Als ob sie dazu wäre, dem naiven Hörer zu dienen, sei es ihm bekömmlich oder nicht. Wenn gewisse Kreise das letztere finden, so ist dies doch kein Grund, die Wissenschaft als solche zu verdammen. Denn das ist ja nichts anderes als dunkelstes Mittelalter. Ob Bach oder irgend ein Meister durch die Untersuchungen seines Wesens gewinnt oder verliert, wodurch, wenn das letztere der Fall sein sollte, der naive Hörer ungünstig beeinflußt wird, kann und muß der Wissenschaft ganz gleichgültig sein, da sie eben keinen höheren Zweck haben kann, als der Wahrheit näher zu kommen. Und gerade darum steht auch die heutige Bachwissenschaft der theologischen Bachauffassung im Wege; je mystischer, unerklärbarer, rätselhafter Bach dasteht, um so besser läßt er sich für die Zwecke der Kirche verwenden. Ja keine Versuche, das Kontrollierbare in seinen Werken enträtseln zu wollen, denn das benimmt — in den Augen der Gemeinde — den Nimbus der göttlichen Empfängnis. Man hat es letzten Endes doch zu begrüßen, wenn Bachkonzerte arrangiert werden, deren Programmzusammenstellung zugleich einen Beitrag zur Erkenntnis Bach'schen Schaffens gibt.

Moderner Beethovenkultus. Der Verein »Beethovenhaus« veranstaltet in Haag ein Beethovenfest vom 8.—30. April, auf dem nicht nur sämtliche Sinfonien, die große Messe und Fidelio, sondern auch fast die gesamten Kammermusikwerke Beethoven's zur Aufführung gelangen werden. Man kann da nur wünschen, daß sich die Absolventen dieses Festes nach wochenlangen Berauschungen auf dieser Erde noch zurecht finden.

Unbekannte Menuette Mozart's. Die Neue Zeitschrift für Musik, (jetzt im Verlag der Gebrüder Reinecke erscheinend) veröffentlicht in Nr. 5 einige Menuette, die Mozart geschrieben haben soll. Selbst wenn sie sicherer beglaubigt wären als es der Fall ist, müßte man ohne weiteres urteilen, daß sie unmöglich von W. A. Mozart stammen. Niemals, selbst nicht in seinen Skizzenbüchern von 1767 hat Mozart derart miserable und dabei nichtssagende Bässe geschrieben wie sie in diesen Menuetten zu finden sind.

München. Anläßlich des Erscheinens des 20. Bandes der Denkmäler der Tonkunst in Bayern fand Anfang Dezember ein Festkonzert unter der Leitung von Mottl und Wöhrle statt, in dem Werke von dall'Abaco, Stamitz, Gumpeltzhaimer,

Kerll, Pachelbel und Haßler zum Vortrag kommen. Ein näherer Bericht wurde uns zugesagt, doch blieb er aus.

Rom. Internationaler Musikkongreß. Unter dieser Bezeichnung findet in der Zeit vom 4. bis zum 11. April d. J. anläßlich der 50jährigen Gedächtnisfeier der Proklamation der Einheit Italiens ein Kongreß statt, dessen internationales Ehrenkomité (Belgien, Deutschland, Frankreich, England, Italien, Österreich-Ungarn, Rußland, Spanien) in erster Linie aus den ersten Musikern, dann aber auch einigen Musikgelehrten, so Prof. Dr. G. Adler besteht. Das Programm des Kongresses enthält folgende Sektionseinteilung: I. Musikliteratur und Musikgeschichte. II. Praktische Musik: a) Lyrisches Theater. b) Kirchliche, chorale, sinfonische und Kammermusik. III. Philosophie der Musik und Wissenschaften der Musikkunst zugehörig (sic). IV. Didaktik. V. Musikalische Instrumente. VI. Das Eigentumsrecht der Musikwerke. Wer Näheres über den Kongreß erfahren will, wende sich an das Sekretariat des Internationalen Musikkongresses. Bei der kgl. Akademie von S. Cecilia, Via dei Greci 18, Rom.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Beethoven's, Ludwig van, sämtliche Briefe, nebst einer Auswahl von Briefen an Beethoven. Herausgegeben von Emerich Kastner. Mit dem Bildnis Beethoven's, einem Brief als Handschriftprobe, sowie einem Register. 8°, IV u. 957 S. Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1910. ℳ 3,50.

Die Sammlung, die Kalischer und Prelinger gegenüber die größtmögliche Vollständigkeit mit einer kompendiösen Gestalt und einem billigen Preise verbindet, will eine Volksausgabe sein und hat als solche ihre Verdienste. Ob freilich diese Vollständigkeit, die selbst auf Quittungen und Satzbruchstücke ausgedehnt ist, für eine Volksausgabe besonders zweckmäßig ist, darüber ließe sich streiten. Es will mir auch zweifelhaft erscheinen, ob gerade für Leser, die in den Briefen nicht biographisches und zeitgeschichtliches Material suchen, sondern den Menschen Beethoven, die durchgehende Polierung der Schreibart angezeigt ist. Gerade bei Beethoven hat die Zeichensprache der längeren oder kürzeren Gedankenstriche, der Wortunterstreichungen und Abkürzungen für Rhythmus und Tempo der Briefe, für den wechselnden Seelenzustand, in dem die Briefe geschrieben wurden, einen Ausdruckswert, der respektiert sein will; sie bildet in gewissem Sinne die »Wesentlichen Manieren« der Briefe. Textkritisch will und braucht diese Ausgabe nicht zu sein; daß sie die falschen Lesarten Kalischer's wiederholt, wird man dem Herausgeber nicht zum Vorwurf machen können. Der größte Vorzug der Sammlung ist jedenfalls der, daß sie auch Briefe an Beethoven bringt. Curt Sachs.

Borren, Ch. van den. Guillaume Dufay. Son importance historique. 8°, 10 p. Liége, Imprimerie Liegeoise, H. Poncellet, Société anonyme, 1909.

de Curzon, Henri. Meyerbeer. Collect. des «Musiciens célèbres», Laurens, édit. Paris, 1910. Fr. 2,50, rel. 3,50.

Meyerbeer, qui tint, au siècle dernier, une place si large dans la musique française, n'a pas encore beaucoup attiré les historiens français de la musique. A part quelques généralités, et des souvenirs de son ancien secrétaire, Johannes Weber, la littérature meyerbeerienne n'existe pour ainsi dire pas. Le petit livre de M. de Curzon (dont on connaît les belles et utiles traductions de Mozart et de Schumann) comble en partie cette lacune: car il n'est pas facile, en une centaine de pages, de comprendre la biographie et l'étude des œuvres d'un musicien aussi considérable que Meyerbeer. D'autant plus que tous le papiers, le Nachlass, du grand dramaturge lyrique sont encore inaccessibles aux chercheurs, gardés jalousement par ses descendants.

M. de Curzon a donc dû se borner à recourir aux sources imprimées et il l'a fait avec son érudition coutumière, citant particulièrement, les auteurs allemands peu connus en France: C. M. von Weber, J. Schucht, Niggli, Ad. Kohut, Altmann, les critiques de Schumann, etc. Illustré de portraits, caricatures, scènes d'opéras, etc., ce petit volume, apprendra à connaître la physionomie presque

légendaire de l'auteur des Huguenots et ne contribuera pas peu à la rendre sympathique. Meyerbeer, comme homme et comme artiste, a été souvent décrié, avec injustice, et on ne peut que souscrire, même si l'on trouve le portrait un peu flatté, à ces lignes de M. de C.: «C'est une pauvre critique que celle qui juge les œuvres anciennes avec les aspirations et les impressions actuelles. Dans le domaine musical surtout, où l'évolution est continue, il n'est presque pas une œuvre d'art qui, jugée de la sorte, ne présente quelque point faible. Mais quand, d'ailleurs, elle date, quand elle est le couronnement d'un genre, et l'expression d'une époque, elle a droit à être traitée historiquement. Il y a une espèce nouvelle de snobisme à trop craindre de passer pour snob. C'est au critique historien à faire sans passion le départ entre les parties viables et les parties caduques». J.-G. P.

Glasenapp, C. Fr. Siegfried Wagner und seine Kunst. Gesammelte Aufsätze über das dramatische Schaffen Siegfried Wagner's vom »Bärenhäuter« bis zum »Banadietrich«. Mit Buchschmuck und Federzeichnungen von Franz Stassen und 5 photograph. Porträts. Lex.-8°, XVI, 423 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 15,—.

Hardy, Joseph. Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles (1766—1789), avec un portrait inédit et 3 facsimilés d'autographes. Gr. in 8° de 70 pp. Paris, Fischbacher, 1910.

Voici une excellente monographie qui comble une bien fâcheuse lacune dans l'histoire des musiciens de la fin du XVIIIe siècle. Jusqu'à présent, nous étions réduits, en ce qui concerne Rodolphe Kreutzer, aux articles succincts et erronés des Dictionnaires. Maintenant nous connaissons de façon détaillée et exacte la laborieuse jeunesse du grand violoniste, ses succès précoces, comme aussi ses relations avec Antoine Stamitz qui lui donnait des leçons au prix bien modeste de 1 livre et demie l'heure! L'ouvrage de M. Hardy apporte, d'ailleurs, de curieux détails sur nombre d'artistes des environs de 1780. Il n'est que le début d'une biographie complète du célèbre professeur au Conservatoire de Paris.

Lionel de la Laurencie.

Hey, Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister 1864—1876. Erinnerungen. Hrsg. von Hans Hey. 8°, 253 S. mit 3 Bildnissen und 2 Fksms. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 6,—.

Killing, Jos. Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Düsseldorf, L. Schwann. ℳ 12,—.

Klauwell, Otto. Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 8°, VIII, 426 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 6,—.

Köstlin, H. A. Geschichte der Musik im Umriß. 6., vollständig neu bearb. und wesentlich ergänzte Ausgabe. Hrsg. von Prof. Dr. Willibald Nagel. Gr. 8°, XVI, 746 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 12,—.

Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten. 8°, IX u. 583 S. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow, 1910. ℳ 7,50.

Dieses köstliche Buch wüßten wir gern in den Händen aller, denen Musik am Herzen liegt, seien sie nun Liebhaber oder Fachleute, Lehrer oder Dirigenten, Musikschriftsteller oder Musikgelehrte. Denn hier wird eine solche Fülle der Belehrung und Anregung geboten, wie nicht wieder in irgend einer der neueren Publikationen unseres Faches. Der Stelle entsprechend, an der die einzelnen Aufsätze ursprünglich veröffentlicht wurden, ist die ältere Musikgeschichte weniger berücksichtigt. Immerhin ist sie vertreten durch die auf überlegener Kenntnis beruhende Arbeit über »Sachsen in der Musikgeschichte«; und an vielen Orten, nicht nur bei den »Lebenszeichen der neuen Bachgesellschaft«, sondern insbesondere in den Aufsätzen organisatorischer Tendenz ist naturgemäß viel von alter Musik die Rede, unge-rechnet die wertvollen Winke für ihre stilgetreue Wiederbelebung, die da und dort verstreut sind. Was die neuere Musikgeschichte anbelangt, würdigt K. zunächst Dittersdorf, insbesondere als Schriftsteller und bringt dann zwei wichtige Beiträge zur Beethovenforschung in den Aufsätzen über Grove's Sinfonienbuch und »Beethoven als Märtyrer«. Eine besondere Gruppe von Arbeiten behandelt die Geschichte des neueren Liedes. Sie beginnt mit einem feinsinnigen Essay über Schubert's Müllerlieder und führt mit zwei weiteren Abhandlungen »Das deutsche Lied seit Robert Schumann« und »Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagner's« den Faden bis in die jüngste Zeit fort. Ein Gegenstück zu dieser Gruppe bildet für die Geschichte der Instrumentalmusik der Aufsatz »Die Kla-

viermusik seit Robert Schumann«. Allerersten Rangs ist die schon 1884 (!) verfaßte, sehr ausführliche Studie über Johannes Brahms, dessen volle Bedeutung K. schon damals erkannte, wie er auch Wolf als einer der Ersten zutreffend gewürdigt hat. Schlechtweg genial verdient die kurze Charakteristik Verdi's zu heißen. Wie wird hier mit wenigen Strichen der Entwicklungsgang und das Wesen des großen Italieners gezeichnet, mit plastischer Schärfe tritt es hervor auf völkerpsychologischem Hintergrund!

Auch die »Zeitfragen« K.'s waren zuerst in den Grenzboten erschienen. Als ihre Vorbereitung und Gefolgschaft bringt unser Buch zahlreiche Studien über Erziehungs-, Organisations- und verwandte Fragen. Schon 1881 übermittelte und kommentierte der jugendliche Rostocker Musikdirektor Hullah's bemerkenswerten englischen Bericht über den Stand des deutschen Schulgesangs; 1884 geißelt er das landläufige Dilettantentreiben (»Allerhand Musikunfug«) und zeigt in der Folge in den Aufsätzen über Chrysander, Volkskonzerte, praktische Musiker und Musikforscher und sonst an allen Ecken und Enden, wo es fehlte und fehlt. Die Gabe, Mißstände sachlich wahrhaftig und doch, wo es noch angeht, mit Milde aufzudecken, besitzt K. in hohem Maße. Und was er ergreift, erfaßt er mit weiterem Blick als seine Vorarbeiter. Wieviel ist z. B. über die Reform des musikalischen Urheberrechts geschrieben worden! K. forderte darüber hinausgehend gesetzliche Vorschriften über die Verlagsverträge, er will mit jedem einzelnen Exemplar den Komponisten am Gewinn des Verlegers beteiligt sehen. Das ist die einzig richtige Lösung, wie auch Bearbeiter alter Musik am Gewinn der Kaufleute beteiligt sein sollten; insbesondere in Anbetracht der auf diesem Felde üblichen Bagatellhonorare, mit denen der eine der Kontrahenten, nämlich derjenige, welcher die geistige Arbeit leistet, oft kaum einen Bruchteil seiner Baarauslagen decken kann, während das Kamel des anderen die Denare fortträgt.

Einen namhaften Platz nehmen in unserer Sammlung größere und kleinere Rezensionen ein, darunter Meisterstücke der Gattung. Es sind echt produktive Kritiken, und auch hier ist, was K. da und dort (z. B. S. 272 ff.) nebenbei von den prinzipiellen Aufgaben der Kritik, Betrachtung, Analytik sagt, von größtem Interesse.

Der Herausgeber (A. Heuß) verdient unseren Dank, daß er auch eine Anzahl Opern- und Konzertreferate aufgenommen hat, die Kretzschmar auf der Höhe der Meisterschaft (Winter 1903/4 in Leipzig) schrieb. Was in einem kommenden idealen Zeitalter aus unserer musikalischen Tagespresse werden sollte und könnte, ist hier vorgebildet. Da bespricht K. einen Wagnerzyklus. Wie viele Wagnerzyklen werden in Deutschland jahraus, jahrein in der Presse vorgenommen! K.'s Behandlung des Gegenstandes ist geradezu stupend in ihrer Fülle prachtvoller Ausblicke, neuer Gedanken, die aus der Tiefe kommen —, wer es nicht wüßte, würde ihn für einen Spezialisten auf diesem engeren Felde halten, der sich jahrelang mit nichts anderem beschäftigt hat.

Auch wer K. nur oberflächlich kennt mit der Vielseitigkeit und dem Reichtum seiner Interessen, wird sich nicht wundern, in unserem Buche auch Aufsätze anzutreffen, in denen von Musik nicht die Rede ist, wie »Aus der Zeit des werdenden Bismarck« usw., ja sogar eine veritable poetische Erzählung findet sich, »Frau Potiphar«, und noch dazu eine sehr hübsche aus der sächsischen Bergheimat.

In manchen Punkten stimmen wir nicht mit dem Autor überein; Grove's Beethovenbuch dünkt uns wichtiger, Beethoven's Märtyrertum größer, Raff's Schicksal ernster und Werke wie Leonore und Waldsinfonie bemerkenswerter, Alex. Ritter's Lieder nicht so bedeutend, als sie K. bewertet, um nur einiges zu nennen. Manches naturgemäß erkennen wir heute schärfer, als vor Jahren selbst einem K. möglich war, so aus persönlichem Schicksal und Briefen die Art und Kunst eines Adolf Jensen. Das ändert nicht das geringste an der Tatsache, daß hier dem deutschen Volk ein wahrhaft goldenes Buch gegeben ist, ein Buch, wie wir es von keinem zweiten der lebenden Musikschriftsteller und Musikgelehrten zu erwarten haben. Diesen Mann wird die Geschichte einst nennen nicht nur als ausgezeichneten Musiker und Schriftsteller, als einen Stilkünstler, der das Bedeutendste auf schlichte Weise zu sagen wußte und dem goldener Humor gegeben war (»ehrliebender Kolporteur« S. 107, »leidtragender Verleger« S. 266, »mildgestimmter Untersuchungsrichter« S. 276); sie wird ihn nennen als überhaupt einen der besten Köpfe, eine der innerlich reichsten und fruchtbringendsten Persönlichkeiten unserer Zeit, und sie wird die Zuversicht verstehen, die wir auf unsere deutsche Kultur setzen, so lange wir solche Männer unter ihren Bannerträgern gewahren dürfen. Justus.

Metastasio, P. Dramen. Ausgewählt und übertragen von Max Rud. Schenck. Buchschmuck der venezianischen Originalausgaben von 1748. Mit Bildnis und 4 Tafeln. kl. 8°, IX und 366 S. In Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes. Halle, O. Hendel, 1910. ℳ 1,50.

Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel von Karl Storck. Oldenburg i. Gr. Druck und Verlag von Gerhard Stalling. Lieferung 1 u. 2.

Das Buch ist offensichtlich entstanden in Nachahmung der mannigfachen Publikationen, die ein ähnliches Thema behandeln. Die vorliegenden Lieferungen bringen in der einleitenden Übersicht über das ganze, sehr weit gefaßte Stoffgebiet auch den Plan seiner Bearbeitung; aber aus dem folgenden Abschnitt des ersten Kapitels läßt sich noch kein Urteil darüber bilden, wie der Verfasser seine Aufgabe bewältigt. Das kann erst das vollständige Buch zeigen. Die Bildbeilagen im Text und auf besonderen Tafeln sind gut ausgeführt und geben das Material dem Leser in einer selten großen Reichhaltigkeit an die Hand. E. Buhle.

Neißer, Arth. Kleiner Opernführer. Kl. 8°, 160 S. Berlin, H. Hillger, 1911. ℳ 0,50.

Newman, Ernest. Hugo Wolf. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Hermann von Hase. Mit 22 Abbildgn. und 6 Faksimiles. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 4,—.

Die von ehrlicher Begeisterung getragene Arbeit Newman's fußt zum Teile auf E. Decsey's vierbändiger Wolfbiographie, was den Nachteil hat, daß wir biographisch so gut wie nichts Neues erfahren, und von Decsey unerwähnte Fakta auch hier unerwähnt blieben. So fand z. B. die Uraufführung des Orchestervor- und -zwischenspiels des »Corregidor« in Graz am 11. April 1896 (also vor der Mannheimer Uraufführung!) unter E. W. Degner in einem Sinfoniekonzerte des steiermärkischen Musikvereins statt. Über Wolf's Stellung zur Frau erfahren wir hier ebensowenig wie bei Decsey. Einige Namen sind falsch oder Druckfehler: Glindorf soll Glandorf, Lenbach soll Jenbach lauten. Einer Erwähnung wäre der treue Kopist Wolf's, Bernhard Maresch, wert gewesen, dessen Hilfe es zu verdanken ist, viele so gut wie unleserliche Noten- und Briefmanuskripte für den Hugo Wolf-Verein in Wien entziffert zu haben. Maresch, ein hoher Siebenziger, lebt jetzt noch in Graz. Abgesehen hiervon ist die klare, schlichte aber fesselnde Darstellung des Lebenslaufes des Meisters, wie die ganz ausgezeichnete Einführung in seine Werke — besonders das Kapitel über Wolf's Lieder gehört zum Besten, was über diesen Gegenstand geschrieben wurde — vollster Anerkennung würdig. Einen großen Vorzug bildet die Knappheit wie Übersichtlichkeit, die Decsey, der noch im Sammeln des Materiales steckte und etwas eilig publizierte, leider sich entgehen ließ. Für Fachmusiker wird Decsey's Werk immerhin die Grundlage bilden, besonders was Vollständigkeit des biographischen Materials anlangt, Newman aber ist fürs große Publikum, wie für solche, die eine erste genaue (!) Bekanntschaft mit Wolf's Werken machen wollen, vorzuziehen. Die sich sehr gut lesende und flüssig geschriebene Übersetzung stammt aus der Feder Dr. H. von Hase's. Reicher Bild- und Faksimilesschmuck ziert das handliche Büchlein. R. von Mojsisovics.

Pfohl, Ferd. Richard Wagner. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1911. ℳ —.60.

Pirro, André. Johann Sebastian Bach. Sein Leben und seine Werke. Vom Verfasser autorisierte deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke. Gr. 8°, 192 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1910. ℳ 5,—.

Dieses Buch sei deshalb in Kürze angezeigt, damit Interessenten in ihrer Vermutung, es handle sich etwa um Pirro's grundlegendes Werk: *L'esthétique de J.-S. Bach*, das wirklich der Übersetzung harrt, nicht getäuscht werden. Es betrifft nämlich eine Übersetzung — mit manchen Erweiterungen und vielen Bilderbeilagen, von denen aber manche für Buchzwecke erheblich besser sein könnten — einer kleinern, in den *Maîtres de la Musique* erschienenen Arbeit Pirro's, die an sich vortrefflich, in erster Linie populäre Zwecke verfolgt und in Frankreich auch schon fünf Auflagen erfahren hat. Allerdings existiert an guten populären Biographien über Bach in Deutschland kein Überfluß, im Gegenteil, und insofern kann das Pirro'sche Buch nur begrüßt werden, aber gerade für unsere Kreise ist es wichtig den Sachverhalt zu kennen. Engelke hat Pirro's Buch nicht unwesentlich erweitert, in erster Linie durch ausführlicherere Analysen mit dazugehörigen Notenbeispielen. Man wird dem Bearbeiter in seinen Ergänzungen öfters nicht zustimmen, z. B. aus der Melodie »Zion hört die Wächter singen« (Kantate: Wachetauf) eine moderne Operettenmelodie heraus-

zuhören, erscheint mir ein direktes Kunststück. Seiner Pflicht als Bearbeiter hat Engelke darin nicht genügt, daß er es unterließ, die von Pirro gegebene »Bibliographie der Hauptwerke über S. Bach« zu vervollständigen; innerhalb der letzten vier Jahre dürfte manches über Bach erschienen sein.

Schumann, Robert. Jugendbriefe. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. 4., durchgesehene Aufl. 8°, IV, 315 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 6,—.

Thayer, Alex. Wheelock: Ludwig van Beethoven's Leben. Nach dem Orig.-Mskr. deutsch bearb. von Herm Deiters. III. Bd. 2. Aufl. Mit Benutzg. von hinterlassenen Materialien des Verfassers neu bearb. und ergänzt von Hugo Riemann. Gr. 8°, X, 656 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 12,—.

Thormälius, Gustav. Beethoven. Bielefeld, Velhagen & Klasing. ℳ —,60.

Volkmann, Hans. Emanuel d'Astorga. I. Bd. Das Leben des Tondichters. 8°, III, 216 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 4,—.

Wagner, Peter. Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. I. Tl. Ursprung und Entwicklung der liturg. Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. 3. Auflage. Gr. 8°, XI, 360 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 7,—.

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Die Violine und ihre Meister. 5., wesentlich veränderte und verm. Aufl. von Woldem. v. Wasielewski. Gr. 8°, XVI, 664 S. m. Fig. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 10,—.

Werner, Arno. Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrh. Gr. 8°, VIII, 160 S. mit 8 Taf. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 3,—.

Besprechung von Musikalien.

Walther, Johann Gottfried. Gesammelte Werke für Orgel, herausgegeben von Max Seiffert (Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge, Band 26 und 27), Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906.

Über die Edition des vorliegenden Denkmälerbandes an sich ein ernsthaftes Urteil fällen kann nur, wer die Textüberlieferung mindestens ebenso genau durchforscht hat wie der Herausgeber selbst. Ich maße mir ein solches Urteil nicht an; zudem scheint mir zu Mißtrauen in Seiffert's philologische Technik durchaus kein Grund vorhanden. Nur zu einem Punkte möchte ich mir eine kurze Bemerkung erlauben: Wäre nicht eventuell doch eine Mitteilung der erheblicheren Detailtextvarianten wünschenswert gewesen? Seiffert weist in seiner — selbstverständlich über den Rahmen der Waltherausgabe hinaus verdienstvollen — Beschreibung und kritischen Einordnung der W.'schen Sammelbände darauf hin, das W. von Abschrift zu Abschrift feilte und besserte, und zwar nicht nur an eigenen, sondern auch an fremden Arbeiten. Für die Herausgabe der letzteren haben naturgemäß in der Hauptsache die frühesten Abschriften als maßgebend zu gelten. Ob aber für die der ersteren ebenso ohne weiteres die spätesten? Es ist doch immerhin die Möglichkeit vorhanden, daß da und dort die Feile charakteristisch ausdrucksvolle Einzelheiten der ursprünglichen Konzeption zugunsten rein äußerlicher Ausgeglichenheit des Gesamteindrucks beseitigte; wiewohl W.'s künstlerischer Charakter zu einer derartigen Annahme keine sonderliche Veranlassung gibt. — Über diesen künstlerischen Charakter äußert sich Seiffert eingangs seiner Vorrede dahin, daß W. »durchschnittliche Anlagen durch ausdauernden Fleiß und gewissenhafte Gründlichkeit zu achtungswürdiger, solider Tüchtigkeit steigerte«; hält aber dies Urteil bei der historischen Einordnung des W.'schen Choralvorspielwerks keineswegs fest. Mattheson hat W. schon früh als Nachahmer Pachelbel's bezeichnet; Spitta hat diese Bezeichnung übernommen. Seiffert protestiert dagegen energisch und zeigt in einer sorgfältigen Statistik der von W. entlehnten und neu geprägten Orgelchoralformen einen Gestaltungsreichtum auf, der, wie ohne weiteres zuzugeben ist, von Pachelbel's Orgelchoralwerk entfernt nicht erreicht wird, ja nicht allein nicht von diesem, sondern von keinem eines anderen vorbach'schen Meisters. Man kann also wohl sagen, daß W. als Orgelchoralkomponist »quantitativ unerreicht dastehe«, in gewissem Sinne sogar, daß er nur an Bach zu messen sei. Aber diese teils W.'s sammlerischen Geschmack, teils sein kombinatorisches Geschick betreffende Ein-

schätzung sollte sich nicht — wie es von Seiffert geschieht — zu einem Werturteil über seine schöpferische Potenz verschieben. Die (in der Fortsetzung des eben zur Hälfte zitierten Satzes enthaltene) Behauptung, »qualitativ sei Walthern nur Bach gewachsen und überlegen«, ist einfach unhaltbar. Meines Erachtens tut man W., wird der Qualitätsmaßstab angelegt, schon durch die Zusammenstellung mit Pachelbel zuviel Ehre an. Wie Mattheson zu dieser Zusammenstellung kam, ist nicht so ganz unverständlich. Für ihn, dem die norddeutsche halb gefühlsschwelgerisch, halb spielerisch phantastische Orgelchoralpoesie geläufig war, deren Vorstellung sich uns wesentlich in den Namen Buxtehude's und Böhm's verdichtet, repräsentiert der Nürnberger Pachelbel einen Typ ehrenfester mitteldeutscher Nüchternheit, unter dem sich — aus der Entfernung einer gewissen Unbekanntschaft angesehen —, der »Nettigkeit« des satztechnischen Details wie dem gesamten Persönlichkeitseindrucke nach, W. wohl unterbringen ließ. Nur ist, wenn man die Höhepunkte W.'s mit denen Pachelbel's konfrontiert, in der Kunst des letzteren doch ein erheblich kräftigerer seelischer Auftrieb wirksam. Pachelbel hat bei aller Stereotypie im großen und ganzen stellenweise geradezu geniale Momente: unter starkem inneren Druck beginnt, entwickelt und endigt sich ein Stück Musik, die unmittelbare Aussprache persönlichen Erlebens. Bei W. muß persönliches Erleben, ehe es sich musikalisch ausspricht, erst durch die Filter gehen. Das aus und an dem gegebenen Materiale des Chorals entwickelte thematisch-kontrapunktische Gewebe, die zugestandenermaßen vielartigen Kombinationen, die aber weit weniger der Phantasietätigkeit als der Anstrengung des durch ausgebreitete Literaturkenntnis erzogenen vornehmen Kunstverstandes entspringen, stellen — um im Gleichnis zu verharren — diese Filter dar; und sie lassen nicht genug durch, daß man sich menschlich irgendwie und -wo entschiedener zu interessieren vermöchte, mag auch durch eine gleichmäßig milde Gefühlstemperatur in der Hauptsache der Eindruck direkter Schulmeisterlichkeit hintangehalten sein. Die Tatsache, daß W. sich von seinen schriftstellerischen Arbeiten an der Produktion verhindern lassen konnte, ist im übrigen der schlagendste Beweis dafür, daß diese Produktion, auch in der Beschränkung auf den Orgelchoral, nicht sein eigentlichstes Feld war. Man wird darum gut tun, seine Einwirkung auf Bach nicht zu hoch zu veranschlagen, insbesondere ihn trotz seiner Anciennität im Austausch mit Bach während der gemeinsamen Weimarer Jahre nicht als den vorwiegend Gebenden darzustellen: die Wahrscheinlichkeit, daß ein gutes Teil der formalen Neuerungen, die in W.'s Orgelchoralwerk auftauchen, auf Bach'sche Anregung zurückzuführen ist, halte ich immer noch für größer als die, daß — um mit Seiffert zu reden — es Bach nur vorbehalten blieb, aus dem von W. vollzogenen Ausgleich zwischen nord- und mitteldeutscher Technik die letzten Konsequenzen zu ziehen. — Es liegt in der intensiven Beschäftigung mit einem lange zurückgestellten Komponisten ganz naturgemäß die Gefahr, ihn zu überschätzen, vor allem wenn es sich um einen so fleißigen und geschmackvollen Künstler handelt, wie W. unstreitig einer gewesen ist. Demgegenüber darf betont werden, daß Fleiß und Geschmack noch nie »Geschichte« gemacht haben. Denkt man sich Bach hinweg, der hinter jenen — Walther allein noch nicht einmal mit Sicherheit zudiktierten — technischen Ausgleich seine einzigartige Persönlichkeit stellte, die Gefühlswelten der Nord- und Mitteldeutschen, Buxtehude'sche Romantik mit der schlichten Sachlichkeit der Pachelbelschule zusammenzwang, so bleibt für W.'s produktive Arbeit in der Historie doch eigentlich nur insofern ein Platz, als sie Rumpelkammer für Gewesenes ist. Das klingt hart; mußte jedoch ausgesprochen werden, da die Geschichtsforschung — abgesehen von dem vorliegenden Einzelfalle — über dem methodisch gleichen Interesse, das sie jedem Gegenstand entgegenzubringen hat, nicht vergessen darf, daß sie letzten Endes Wertwissenschaft ist. Herman Roth.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

North American Section of the I. M. S.

Annual meeting, Boston, Mass., December 28, 1910.

As in former years, the North American Section of the I. M. S. held its annual meeting simultaneously with the Music Teachers National Association, which convened at Boston, Mass., December 27—30, and most of whose leading members

belong to the I. M. S. By invitation the North American Section met at the historic rooms of the Harvard Musical Association on Wednesday Afternoon, December 28. No more fitting milieu could have been found in America for the purpose, than this "stimmungsvoll" home of the Harvard Musical Association (founded in 1837!) with its splendid library, its atmosphere of academic dignity, its traditions of good fellow-ship and of earnest and successful endeavour to stimulate the development of musical taste in America.

After a luncheon, generously tendered by the Music Department of Harvard niversity, during which the business of the afternoon was informally discussed, the meeting was called to order by President Albert A. Stanley. The roll call showed twenty-eight old and new members present. The annual reports of the Secretary and the Treasurer were read and adopted. The former reported with regret the lose by death of three esteemed members, Mr. Julian Edwards of Yonkers, N. Y., Mr. August Geiger, Gainesville, Ga. and Mr. Lester B. Jones of Cedar Rapids, Ia. He called attention to the pending formation of local groups at Boston, Mass. and Ann. Arbor, Mich. and in connection therewith stated that the North American Section had grown from a membership of thirty-eight (inclusive of nine libraries and institutions) in August 1909 to sixtythree (inclusive of fifteen libraries and institutions) in November 1910. Since then, and largely due to the interest shown at Boston, the total membership has increased to eightyfour, a net gain since August 1909 of more than one hundred procent.

After the adoption of certain constitutional amendments, to be embodied on motion of Prof. Lutkin in a propaganda-circular, a letter was read from the President of the University of Michigan inviting the North American Section to meet next year at Ann Arbor. Since the M. T. N. A. also selected Ann Arbor as its next meeting place, where Prof. Stanley, our Section President, has exercized for more than twenty years such a potent and far reaching musical influence on a student body now numbering more than five thousand, Executive Committee has accepted the invitation.

A letter from our Vice-President Dr. Frank Damrosch, suggesting possibilities of extension of the I. M. S. among the "State Associations of Music Teachers, the best Women's Clubs and all organisations having the serious study of music for their object" was read by Prof. Pratt, briefly discussed and referred to the Executive Committee for action.

On motion of Prof. Leo R. Lewis, the following officers were reelected: Prof. Albert A. Stanley as President, Dr. Frank Damrosch, as Vice-President, O. G. Sonneck as Secretary, and Prof. George C. Gow as member of the Executive Committee. On the same motion Prof. Waldo S. Pratt, Treasurer since the foundation of the Section, was elected to the new office of Financial Secretary and Messrs. Breitkopf & Härtel of New York City were elected Treasurers. Prof. Leonard McWhood was designated to draw up the vote of thanks to the Harvard Musical Association for their "kind and generous hospitality" and after Prof. Stanley's tribute to the memory of the four deceased members, the business meeting closed.

It was followed immediately by Prof. Stanley's informal remark of greeting to Prof. Dr. Max Friedlaender who read an astonishingly good English version of his essay in the Peters Jahrbuch on "The laws governing the editing of Musical Compositions". This paper was followed by an informal synopsis of O. G. Sonneck's paper now in press for the Sammelbände "Caractacus not Arne's Caractacus". Dr. Bruno Hirzel then read with an appropriate introduction excerpts from a forthcoming elaborate contribution to the history of audiences in the eighteenth century. The paper, entitled "Operatic Italy in 1770. By an eye-witness" will appear in the Proceedings of the M. T. N. A.

The meeting, undoubtedly the most important so far held by the North American Section, closed with Canon Charles Winfred Douglas' paper, musically illustrated, on the "Growth of Musical from in Plain Song". The author was urged to make this paper available through the medium of the Zeitschrift.

This report would be incomplete without congratulations as to the splendid manner in which Prof. Leo R. Lewis, Prof. W. R. Spalding and their associates fulfilled the duties of a local committee. Our friends in Boston seemed competed with each other to make things pleasant, homelike and the days at Boston worth remembering socially, educationally and artistically.

O. G. Sonneck, Secretary.

Ortsgruppen.

Bruxelles.

La deuxième séance (année 1910—1911) de la Section belge de la SIM. (Groupe de Bruxelles), a été consacrée à l'audition d'œuvres de M. Charles Tournemire, compositeur français moderne, élève de César Franck, et son successeur comme organiste à l'église Ste Clotilde, à Paris.

M. Ch. Delgouffre, membre de notre section, présente d'abord le maître français à l'auditoire et dit, en quelques phrases excellemment tournées, qui il est, par quelles œuvres il s'est déjà signalé et quelles sont les marques distinctives de sa personnalité.

Ensuite des artistes de choix, Mme. Béon (harmonium), MM. Renard (violon), Van Isterdael (violoncelle), Rogister (alto), ainsi que MM. Delgouffre et Tournemire eux-mêmes, interprètent dans la perfection une série de compositions dont les caractéristiques principales sont: une facture élégante et solide, une grande pureté de style, de l'ingéniosité dans le détail et un sentiment nettement français.

Voici la liste des œuvres qui furent exécutées: Trio en sol mineur, op. 22, pour piano, violon et violoncelle; Rhapsodie pour piano, op. 29; pièces pour harmonium, op. 21 (Communion, Noël, Andantino, Toccatina); pièces pour violoncelle, op. 5 (largo; scherzo); Quatuor en ré mineur, op. 75, pour piano, violon, alto et violoncelle. Nous avons surtout goûté la Rhapsodie, conçue en forme de variations, la Toccatina pour harmonium; le largo pour violoncelle et certaines parties du quatuor, dont le délicieux scherzo fut l'impression dominante de la soirée.

Charles van den Borren.

Frankfurt a. M.

In der Generalversammlung, die im Oktober stattfand, wurde die Vorstandsneuwahl mit folgendem Resultat vorgenommen: 1. Vorsitzender Dr. Th. Gerold, 2. Vorsitzender Dr. M. Bauer, Schriftführer Albert Dessoff, Kassierer Moritz Sondheim, Beisitzer Dr. Fr. Limbert. Ein zum Zweck der Gewinnung neuer Mitglieder versandtes Zirkular bewirkte, daß der Mitgliederstand sich von 19 auf 37 erhöhte.

Den ersten Vortrag des Winters hielt am 22. November Dr. L. Schiedermair (Marburg) über »Beethoven und die französische Revolutionsoper«. Der Vortragende legte die Beziehungen Beethoven's zur Oper während dessen Bonner Jugendzeit dar, ging hierauf auf die Wiener Opernverhältnisse jener Zeit ein und sprach dann im besonderen über die französische Revolutionsoper und ihre Wirkung auf die deutschen Musiker. Cherubini's »*Lodoiska*« und Lesueur's »*La Caverne*« fanden als Beispiele der französischen Revolutionsoper Erwähnung, die zwar »als kein durchaus neuer, wohl aber im Rahmen der Gluckschule besonderer Opernstil« erkannt wurde. Dann folgten Hinweise auf das Verhältnis der einzelnen Fideliofassungen zu der französischen Revolutionsoper Gaveaux' »*Leonore*«. Die kunstgeschichtliche Bedeutung der dritten Fideliofassung Beethoven's wurde festzustellen versucht und schließlich auch auf die späteren Opernpläne Beethoven's eingegangen. Die interessanten Ausführungen wurden durch den Redner am Klavier sowie durch Gesangsvorträge des Hildachschülers Herrn Schetters erläutert. Der Vortrag soll später anderweitig publiziert werden.

Am 11. Januar 1911 sprach Frau Caroline Valentin über »Ach wie ists möglich dann von H. v. Chézy und seine erste Melodie«. Im Anschluß an ihren Beitrag zur Liliencron-Festschrift, jedoch mit erheblichen Erweiterungen, schilderte die Vortragende das Leben der Dichterin in Heidelberg und Aschaffenburg, wo

am Hofe des Großherzogs Karl v. Dalberg ihr Schauspiel mit Gesang »Eginhard und Emma« entstand, zu dem der Domherr Joseph Emmerich von Hettersdorf die Musik komponierte. Das kleine Stück gefiel so gut, daß es auch zu Amorbach, wo unter dem Fürsten Karl Emich zu Leiningen und seiner Gemahlin Marie Louise Victoire ein reges Theater- und Musikleben herrschte, auf dem fürstlichen Liebhabertheater am 13. Dezember 1812 zur Darstellung gelangte. Helmina dichtete hier, während die Proben zu dem Stücke schon im Gange waren, eine Umbildung des von ihr in Heidelberg gehörten Volksliedes »Ach wie ists möglich dann«, die an Ausdruck und Flüssigkeit der Sprache das ältere Lied weit überholte; ebenfalls von Hettersdorf komponiert, wurde das Lied an wirksamer Stelle eingeschoben. Die Vortragende wies darauf hin, daß sich mit Auflösung der Kapelle 1814 die Melodie durch die Musiker weiter verbreitete und, da letztere meistens aus Thüringen waren, auch dort bekannt und dem älteren Text angepaßt wurde. Aus diesem Zusammenhang heraus ergeben sich die Anklänge der von Erk vor 1820 aufgezeichneten, aus Thüringen stammenden Melodie mit der von Hettersdorf aus dem Jahr 1812. Am Schluß des mit großem Beifall aufgenommenen Vortrags kam die schöne Cavatine zu wirkungsvoller Wiedergabe; Frl. Leni Reichard trug sie vor, begleitet von einem Streichquartett (Frl. Fanny Urspruch, Frl. Friederici, Frl. Griffith, Herr Wolf Lange), Flöte (Herr Correggio) und Fagott (Herr Heinrich Schmidt).

Albert Dessoff.

Helsingfors.

Die zweite Sitzung der Ortsgruppe war am 5. November unter Präsidium von Dr. Ilmari Krohn. Nachdem Herr Otto Andersson einen von Mag. S. Dahlström eingesandten Bericht über einen mittelalterlichen Notenfund, sowie eine Musikterminologie in finnischer Sprache vom Jahre 1840 mitgeteilt hatte, hielt Mag. Hibbi Klemetti einen Vortrag über die mittelalterliche Melodiesammlung *Piæ Cantiones.* Der Vortragende sprach sein Bedauern darüber aus, daß in der neuen englischen Ausgabe die Sammlung als von Schweden stammend, angegeben ist. Gestützt auf das Werk Tobias Norlind's »*Latinska skolsånger i Sverige och Finland*» stellte er fest, daß sämtliche lateinische Auflagen in Finnland redigiert sind. Die erste Auflage, herausgegeben von Petri Rutha (1582), sollte wahrscheinlich, von Jakob Finno verfaßt, in finnischer Sprache erscheinen. Jedenfalls hat Rutha nur als Berater Finno's zum Werke beigetragen, obwohl er dasselbe als geschickter Lateiner in dieser Sprache ausgab, dazu mit Auslassung des Namens Finno's. — Die zweite lat. Auflage erschien 1625, redigiert von Mathias Tolia und Henricus Fattbuur. Die dritte lat. Aufl. von 1679 wurde auf Veranlassung Pehr Brahes, des Generalgouverneurs von Finnland, von Johannes Kankel herausgegeben. Die vierte und die fünfte lat. Aufl. (1761 u. 1776) sind von Joh. Lindell, und die sechste (1900) von Joh. Inberg herausgegeben. — 1616 erschien eine Auflage in finnischer Sprache, redigiert vom Pfarrer Hemming in Maska; in dieser ist weder die erste Auflage noch deren Herausgeber genannt. — Gesänge aus den *P. C.* sind in schwedischer Übersetzung ins Psalmbuch vom Jahre 1614 aufgenommen, (dasselbe ist wahrscheinlich von Siegfried Aronus Forsius herausgegeben worden), so auch ins Psalmbuch von 1616, herausg: von Rhezelius und Gestritius. — Mag. K. illustrierte seinen Vortrag durch Vorführung einiger Gesänge aus den *Piæ Cantiones.*

In der Sitzung am 10. Dezember hielt Dr. Ilmari Krohn einen Vortrag über Die mathematisch reine Intonation.

Der Vortragende verbreitet sich über die Probleme der mathematisch-reinen Intonation. Mit Rücksicht auf die Erforschung und Benutzung der mathematischen Tonverhältnisse zur Zeit des Unisono- und polyphonen Gesanges ist der Gebrauch reiner Intervalle gegen temperierte für die heutige musikalische Kunst nicht auszuschalten. In Übertragung der »festen Töne« des griechischen Musiksystems sind für die heutige Melodik die Tonika, Dominante und Dominantenqui te (Sekunde) als »feste« Töne anzusehen und nicht wie bei der Harmonik die Tonika, Dominante und Subdominante. Die übrigen Töne können verschiedene akustische Abstufungen vertragen. Unter dieser Voraussetzung wird im mehrstimmigen Chorgesang eine größere Reinheit erzielt. Das Stainer'sche Stimmungssystem kann insofern erweitert werden, als eine ruhige Melodie sehr wohl nach der harmonischen Intonation, ebenso eine pathetische Harmonik nach der pythagoräischen

Tonfolge angestimmt werden kann. Der Komponist bediene sich deshalb gewisser Zeichen, um seine Auffassung bezüglich einer reinen Intonation kund zu tun.

Nachdem der Vortragende die Tonformeln vorgeführt hatte, die er für die Hebung des Gehörs zur Erlangung der reinen Intonation ersonnen und mit befriedigendem Resultat in den Helsingforser akademischen Fortbildungskursen für Volksschullehrer angewendet hat, unterzog er das Werk von W. Iring »Die reine Stimmung in der Musik« einer eingehenden Würdigung und Kritik. Eine Diskussion wurde wegen der vorgerückten Zeit auf die folgende Zusammenkunft verschoben.

O. Andersson.

Paris.

L'assemblée générale annuelle de la Section de Paris a eu lieu, salle Gaveau, le jeudi 22 décembre 1910, sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président.

Après la lecture du procès-verbal de la dernière assemblée, et le rapport du secrétaire, la discussion s'est ouverte sur une modification aux statuts de la section, proposée par le comité. La discussion s'étant prolongée, l'élection du comité à été, sur la proposition de M. Mutin, ajournée à une assemblée nouvelle.

Seance du 24. Janvier 1911. La séance a eu lieu sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président.

L'ordre du jour appelle la communication de MM. Fournier et Dr. Paul Laurens, sur «l'influence physiologique» de la «mimique faciale» sur le fonctionnement de «l'organe phonétique» et sur «l'adaptation reflexe du geste laryngé au geste facial».

M. Fournier, montre par des exemples, et par les résultats obtenus sur deux de ses élèves, que la méthode de chant préconisée par le Dr. Paul Laurens offre de nombreux avantages, au point de vue de l'émission de la voix, et de l'expression, sur les différentes méthodes de chant enseignées par les professeurs. L'émission de la voix est facilitée par l'expression du visage du chanteur beaucoup plus que par les procédés artificiels. Le «geste laryngé» s'adapte tout naturellement au «geste facial», et facilite notamment le passage de la voix de poitrine à la voix de tête, dans les différentes expressions que prend la visage, selon le sentiment que doit exprimer le chanteur.

Le secrétaire donne ensuite lecture d'une lettre de Mlle. Pereyra faisant part d'un voeu émis par l'Ortsgruppe de Berlin, tendant à ce que la I. M. G. ou ses éditeurs prennent l'initative de publications musicales analogues à nos Sammelbände, et qui seraient comme la continuation de celles de Rob. Eitner. Ce voeu de devant être présenté au Congrès de Londres, où il recevra une solution, le Président prie Mlle. Pereyra de se tenir au courant de ce que fera l'Ortsgruppe et la Section de Berlin, et d'en saisir en temps utile la section de Paris.

Le Secrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Oscar Aebly, Organist, Zürich, Rennweg 7.
Georges Cucuell, 11, rue de Trévisse, Paris.
Frau Geheimrat **Therese Dahn**, Breslau, Schweidnitzer Stadtgraben 20 II.
Dr. **Carl Hönn**, Mannheim, Eichelsheimerstr. 1.
Miss **M. J. Hurley**, Estancia, "Los Patreritas", Ballesteros, Cordoba, Argentine Republic.
Miss **Osswyn Jones**, A. R. C. M., 4 Oakwood Court, Kensington, London W.
Musikwissenschaftliches Seminar der Universität München.
Dr. **S. E. L. Spooner-Lillington**, Grand Hôtel Marini, Rom.
Arthur Wilder Thayer, 97, Court Street, Dedham, Mass.
Chas Volkert, Esq. 157 u. 159 Regent Street, London W.
Miss **Mary P. Webster**, 40, Prentiss Street, Cambridge, Mass.
Max Welker, Kapellmeister, Ludwigshafen a. Rh.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Arnold Dolmetsch, Boston, jetzt: 11, Elmwood Ave., Cambridge, Mass.
Dr. **Lucian Kamieński**, Musikfeuilletonredakteur der Königsberger Allgem. Zeitung, Königsberg i. Pr., jetzt Paulstr. 3 III.
Max Rikoff, Paris, jetzt: XVIème, 7, rue Alboni.
Fr. Salabert, Paris, jetzt: 22, rue Chanchat.
Henry Schneider, Paris, jetzt: 84, rue Saint-Lazare.

Ausgegeben Mitte Februar 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 6. Zwölfter Jahrgang. **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

London Congress.

(Monday, 29 May—Saturday, 3 June, 1911.)

Under Satzung 7 members of the Society are informed that a General Meeting of members will take place in London, at a place which will be hereafter notified, on Saturday afternoon, 3rd. June 1911.

Agenda.

1. Reports from the Directory.
2. Communications, if any, from the Governing Body.
3. Place of the next Congress.
4. Consideration of reports from the Lecture Sections.

The Directory of the International Musical Society:

Sir Alexander Mackenzie. President. — **Dr. Oskar v. Hase.** Treasurer. — **Dr. Charles Maclean.** Secretary.

Beginning of March 1911.

(Übersetzung.)

Laut Satzung 7 werden die Mitglieder der Gesellschaft benachrichtigt, daß eine Hauptversammlung der Mitglieder am Sonnabend nachmittag, den 3. Juni 1911 in London an einem Orte, der später namhaft gemacht wird, stattfindet.

Tagesordnung.

1. Bericht des Präsidium-Vorstandes.
2. Etwaige Mitteilungen des Präsidiums.
3. Ort des nächsten Kongresses.
4. Berichte der Sektionen des Kongresses.

Der Vorstand des Präsidiums.

Londoner Kongreß.

(Montag, den 29. Mai—Sonnabend, den 3. Juni 1911.)

Die britische Regierung hat alle ausländischen Regierungen aufgefordert, offizielle Vertreter zum Kongresse zu senden. Ebenso sind verschiedene ausländische Universitäten und Institute aufgefordert worden, Vertreter zu senden.

Mitglieder der IMG., welche von außerhalb Großbritanniens und Irlands zum Kongreß kommen, werden alle Veranstaltungen und Bewirtungen des Kongresses (einschließlich Oper) ohne Zahlung einer Gebühr, für was es auch immer sein mag, genießen.

Anmeldungen der Namen, Nachfragen um Wohnungen, und alle andern Mitteilungen sind an "*The Secretaries, London Congress, 160 Wardour Street, London, W.*" zu richten.

Im Auftrage des Präsidium-Vorstandes.

(Traduction.)

Le Gouvernement Britannique a invité tous les Gouvernements étrangers à envoyer des délégués officiels au Congrès.

Plusieurs Universités et Institutions étrangères ont été invitées à envoyer des délégués au Congrès.

Les membres de la Société qui viennent au Congrès du dehors de la Grande Bretagne et de l'Irlande, jouiront de toutes les représentations et hospitalités du Congrès (opéra compris) sans payer d'honoraires, sous tel titre que ce soit.

L'enregistrement des noms, les enquêtes sur le logement, et toutes autres communications doivent êtres adressées aux "*Secretaries, London Congress, 160 Wardour Street, London, W.*"

Par ordre du Präsidium-Vorstand.

London Congress.

(Monday, 29 May—Saturday, 3 June, 1911.)

The following papers have been received or arranged for. The distribution into Section will be hereafter announced.

Prof. Dr. Guido *Adler* (Vienna).—Full Meeting.—Subject not determined.

Otto *Andersson* (Helsingfors) (i) "Die Einführung der Orchestermusik in Finnland". (ii) "Spielleute und Tanzmelodien der schwedischen Landbevölkerung Finnlands in der Mitte des 19. Jahrhunderts".

Herbert *Antcliffe* (Sheffield). "Musical Form with regard to Programme Music, especially the Symphonic Poem".

Fräulein Amalie *Arnheim* (Berlin). "Englische Suitenkomponisten des XVII. Jahrhunderts und ihre in Deutschland erschienenen Sammlungen".

Dr. M. *Bauer* (Frankfurt). Subject not determined.

Alexandre de *Bertha* (Paris). "Les rhapsodies hongroises de Liszt".

Rev. H. *Bewerunge* (Maynooth). "The metrical cursus in the Mass antiphons".

Kirchenmusikdirektor Joh. *Biehle* (Bautzen). "Theorie des evangelischen Kirchenbaues vom Standpunkt des Kirchenmusikers".

Prof. Dr. Richard *Buchmayer* (Dresden). "Die klassischen französischen Tänze des 17. Jahrhunderts, auf Grundlage der von Ludwig XIV. privilegierten choreographischen Quellen zum ersten Male genau wieder hergestellt und mit der zugehörigen Musik verbunden".

Ernest *Closson* (Brussels). Subject not determined.

A. *Corbett-Smith* (London). "Irish Folk-song".

Dr. W. H. *Cummings* (London). "Matthew Locke, composer for church and theatre (1630—1677)".

Edward J. *Dent* (Cambridge). Subject not determined.

Félicien *Durant* (Paris). "Instruments omnitoniques à pistons dépendants".

Dr. Jules *Ecorcheville* (Paris).—Full Meeting.—Subject not determined.

Prof. Vito *Fedeli* (Novara). "L' insegnamento della Composizione negli istituti musicali".

Dr. W. H. *Grattan Flood* (Enniscorthy). "Irish Musical Bibliography".

Rev. F. W. *Galpin* (Harlow). "The origin of the Clarsech or Irish Harp".

Prof. Geo. C. *Gow* (Poughkeepsie). Subject not dedermined.

Maurice *Griveau* (Paris). "Le sens et l'expression de la musique pure".

Dr. W. H. *Hadow* (Newcestle). "English Church Music".

Prof. Dr. Angul *Hammerich* (Copenhagen). Subject not determined.

Prof. C. F. *Hennerberg* (Stockholm). "Einige Dokumente, den Abt Georg Joseph Vogler betreffend".

Dr. Alfred *Heuß* (Leipzig). "Probleme der modernen Oper".

Dr. Erich von *Hornbostel* (Berlin). Subject not determined.

Hofrat Prof. Dr. Ottokar *Hostinsky* (Prague). Subjekt not determined.

Walter *Howard* (Jena). "Mitteilungen über neue Gesichtspunkte in der Harmonielehre".

C. *Karlyle* (London). "International Voice-training".

Frederick *Keel* (London). "British Folksong".

Dr. Ilmari *Krohn* (Helsingfors). "Über die Methode der musikalischen Analyse".

Dr. Armas *Launis* (Helsinfors). "Über einheitliche Methoden in der vergleichenden Volksmelodienforschung".

L. de la *Laurencie* (Paris). "De l'influence de la Pastorale sur la constitution de l'Opéra français au XVII siècle".

Frau Eugenie *Lineff* (Moscow). "Psalms and chants of Russian sectarians".

Dr. Charles *Maclean* (London). Subject not determined.

Dr. W. G. *McNaught* (London). "The Choral societies of the United Kingdom".

J. A. Fuller *Maitland* (London). "On the interpretation of musical ornaments".

Dr. F. X. *Mathias* (Strassburg). "Subjektivität und Objektivität in der katholischen Kirchenmusik".

Tobias *Matthay* (London). "On the principles of teaching interpretation".
M. Heinrich von *Opienski* (Warsaw). Subject not determined.
Sir Hubert *Parry*, Bart. (London).—Full Meeting.—Subject not determined.
Prof. Waldo S. *Pratt* (Hartford, Connecticut). Subject not determined.
J.-G. *Prod'homme* (Paris). Subject not determined.
Henri *Prunières* (Paris). "Les origines de l'ouverture française".
Dorsan van *Reysschoot* (Ghent). "Les lacunes dans les éditions dites de vulgarisation des œuvres symphoniques. Quelques réformes rationelles".
Paul *Runge* (Colmar). Subject not determined.
Prof. Dr. M. E. *Sachs* (Munich). "Über das Neunzehntonsystem und eine dafür passende Schrift".
Prof. Dr. Adolf *Sandberger* (Munich). Subject not determined.
Pastor Dr. Friedrich *Sannemann* (Hettstedt). Subject not determined.
Dr. F. *Scheurleer* (the Hague). "Iconography of musical instruments".
Prof. Dr. Max *Seiffert* (Berlin). (i) Kritische Herausgabe der englischen Virginalmusik". (ii) "Bibliographie der englischen Musikdrucke bis 1800".
Fräulein Alicja *Simon* (Berlin). "Die Lautenmusikbestände einiger Berliner Sammlungen".
Dr. O. G. *Sonneck* (Washington). Subject not determined.
Dr. Friedrich *Spiro* (Rome). "Über eine Revision der Beethoven-Gesamtausgabe".
Frau Dr. *Spiro* (Rome). "Vorschläge zur Vereinfachung der Violinmethoden".
Dr. Hermann *Springer* (Berlin). "Die jüngsten Fortschritte der Musikbibliographie".
Prof. Albert A. *Stanley* (Ann Arbor). "The value of a collection of musical instruments in University instruction".
Prof. Dr. Fritz *Stein* (Jena). "Mitteilungen über eine in Jena aufgefundene mutmaßliche Jugendsinfonie Beethovens".
Prof. Dr. Hermann *Suter* (Basle). Subject not determined.
Prof. W. *Vogelsang* (Utrecht). "Die Stilverwandtschaft von Musik und bildender Kunst".
Dr. C. *Weinmann* (Ratisbon). "Zur Geschichte der Kirchenmusik im XVII. und XVIII. Jahrhundert".
Dr. Egon *Wellēsz* (Vienna). "Die Aussetzung des Basso continuo in der italienischen Oper".
Cav. Taddeo *Wiel* (Venice). "Francesco Cavalli".
Egon St. *Willfort* (Paris). "La méthode encyclopédique dans l'enseignement du pianoforte".
Julius *Woitinek* (Posen). "Improvements in apparatus for teaching music".
Prof. Dr. Johannes *Wolf* (Berlin).—Full Meeting.—"The English influence in music's evolution".—Sectional Meetings.—(i) "Neue Quellen zur Formenlehre des Mittelalters". (ii) "Die Lautenbücher des Attaignant und der Traktat des Crontius Fineus".

Redaktioneller Teil.

A New Form in English Music.

The English word "viol" stands for the Italian "viola" in its old sense of a XV to XVII century flat-backed class of instrument, the precursor of the differently-shaped and differently-toned violin class. England made the best viols in the world down to mid-XVII century; then, with the advent of the Italian violin, interest fell off, and the industry failed. The earliest viol was a treble bowed-instrument used by Troubadours. With the growth of vocal polyphony in church and chamber, larger sizes were made, so as to play in unison with the voices and support them, or even here and there to replace a missing voice. The viol-tone, pungent if weak, did this well. That ended in a quartet of Viola, Viola da braccio, Viola da gamba, and Violone. In England the first three were best known, and were called Treble, Tenor, and Bass Viols. A "sett" or "chest" of viols (which last word does not mean that they were kept in a box) consisted of 2 of each of these, so as to double as many as 6 parts of vocal polyphony, not infrequent in motet and madrigal.

From this function of doubling all the parts in accompaniment, it was an obvious step that the viols should sometimes play the same parts by themselves. Pieces are found marked "apt for voyces and viols", which means alternatively. Later a style of independent concerted viol-composition arose, founded on the precedent of the organist's prelude, interlude and postlude, which had long before this, especially in the Netherlands, added an instrumental commentary to the vocal art of the church service. For title was eventually taken the Italian word "Fantasia"; anglicised into "Phantasy", or shorter still "Fancy". The English "Fancies" prevailed in the XVI and XVII centuries, until the viol was replaced by the violin. They were poured out, especially towards the close, in vast numbers, something like the modern anthem, though they were rarely printed. A "Fancy" was usually about 10 to 15 minutes in length, and consisted, as to form, of various fragmentary sub-movements in simple apposition. The intrinsic style was founded essentially on the device of contrapuntal "imitation".

In 1900 Hubert Parry gave 3 lectures before the Royal Institution on "Neglected By-ways in Music", meaning music-forms which had lain off the main highways of musical progress, and had passed out of account. His list of themes was:—Fancies, Divertissements, Ayres, Masques, Monologues and Dialogues, Cantate a voce sola, Schütz "Passions". Among all these he was least favourable to the English Fancies. Thus (Musical Times, April 1900):—

"Instrumental music was a natural province for impracticable by-ways in the early part of the seventeenth century, because it was so new, and men so little understood how to deal with it. Responsible composers hardly thought it consistent with their dignity at first to write ordinary simple dance tunes, though they often wrote movements, called by dance names, which were so elaborated with all the resources of their art that they ceased to have any possible connection with dancing. Of such there is a profusion in all the collections of music for virginals and other keyed instruments by our great English masters of Elizabeth's time. But many of the composers cultivated a still more unprofitable line.

The methods of art so far cultivated were almost exclusively restricted to choral music—representing various phases of counterpoint—and the serious composers who felt the obligation of justifying their work by artistic interest endeavoured to write music in choral style and on contrapuntal principles for instruments. Out of this ultimately emerged the familiar form of fugue. But while men were beating about the bush to find the right road they fell into all sorts of by-ways, which are represented by different types of canzoni, ricercari, symphonie, and fantasias or fancies. These were written for organ, spinets, or virginals, and even for lutes. But the by-road which proved most unprofitable was that of the Fancies especially those written for strings. There are most remarkable examples of such works by the great Gabrielis, by Bruys, Orazio Vecchi, and our own Orlando Gibbons. The true Fancy, which represented a justly negligeable by-road, is the English Fancy of which type of art examples were produced in overwhelming profusion from the early part of the seventeenth century till after the Commonwealch; when Charles II. is commonly reported to have made an exception to the well-known formula of his life, by giving it the coup-de-grâce of his disfavour. These fancies were mere essays in contrapuntal dexterity, without method or system, serving for next to nothing but to show off the learning and drouthiness of the composers. As exceptions may be quoted some examples of Orlando Gibbons's in the "Parthenia" of 1611—which are very noble and dignified—and some extraordinary delicate and dainty little examples in the MS. volume of Benjamin Cosyn, belonging to Her Majesty, and preserved at Buckingham Palace. Of the absolute unfancyful type the long-lived John Jenkins was the most profuse composer. His fame at that time was great—and some little justification for it is found in other provinces of instrumental art—bnt as far as the Fancies are concerned, his line is obviously a dreary and unprofitable by-road, and one which travellers in the realms of art justifiably neglected".

But it is to be remembered that viol-music was under a great disadvantage in the technical imperfection of the vehicle. Viols, and all other instruments of the time except organs, were primitive things not calculated to engender large music-conceptions. Organ-composition had had the comparatively easy genesis of being the result of the extempore faculty applied by individual organists direct to a noble instrument already nearly perfect. To project, entirely out of the brain, a style which would show off the "chest of viols" acting in concert, needed evidently a stronger creative effort on the part of that generation of men. Hubert Parry expresses this contrast at page 310 of his "Music of XVII century" volume in the Oxford History of Music (1902), giving there also an additional reason for the superiority of early organ-music:—

"The greater part of the fancies or fantasias of the early part of the century were quite incoherent in a structural sense; they sprawled along, with imitations coming in anywhere that was convenient, with little definiteness of idea, and no use of tonality as a means of unity, or balance except such as was begotten of the habit of writing a whole piece of music in some one mode or other, which would probably cause it to end on the same chord with which it began. The organist-composers seem to have arrived at some sense of proportion and contrast through their frequent opportunities of performing before large audiences, which quickened their sense of effect in every particular, and led to the extraordinary development of their branch of art which has already been described. But organ-music stood apart from the other branches of art, and influenced them but little, partly because the organ possessed such distinctive qualities, and partly through the sacred associations of the churches, in which the instruments always remained".

Anyhow there was the English "Fancy", for what was the equivalent of

the present string-quartet combination, and sometimes also for other instruments concertante, a great body of musical literature. From the point of view of actual art lineages, it may be right to class it as a "byway". But in respect of popular vogue at any rate in this country it was the practical predecessor of the "Suite". No doubt also the bulk of the Fancies were great rubbish,—as modern anthems are,—but on the other hand there was here and there, as Parry says, a gem.

About 1905 our member Walter Willson Cobbett, an amateur violinist (Z. IV, 549, June 1903), became possessed of and promulgated two sound ideas. One was that the prevalent chamber-music form (quartet, trio, etc.) was too long for popularity. The other, that the English have a latent aptitude for chamber-music composition, which a smaller form might bring out. Whether he was equally wise in drawing special attention to the old "Fancy", by giving that as title for his proposed new form, is a question sub judice. Under the aegis of the Worshipful Company of Musicians (V, 500, August 1904, and X, 276, June 1900), who lent their machinery and helped with 5 supplementary prizes, he offered to British subjects a competitive prize of £ 50 for a string-quartet "phantasy", which should not exceed 12 minutes in length, which should consist of a single movement played without a break, though it might be sectioned as to tempo and rhythm, and the string parts of which should be "of equal importance". No further technical definition was given, hut the terms here used, taken together, evidently directed attention to the form of the XVI and XVII century "Fancy", and the general idea of candidates would be that it was suggested to pour modern music in some way or other into that mould.

To win this principal prize of £ 50 and 5 minor prizes, offered for compositions in form of a string-quartet "Phantasy", 67 composers sent in works, — a figure with an extraordinary coincidence, as will be seen later. W. W. Cobbett himself had them played at 20 sittings, and chose 8 works. These were submitted to Sir Alexander Mackenzie as judge in the last instance, and he therefrom placed 6 in order. So far, no names were known. On breaking seal, the following proved the 6 winners, in that order:—W. G. Hurlstone (first prize), Frank Bridge, Haydn Wood, James Friskin, Waldo Warner, Joseph Holbrooke. All these works, except the 6th, were then published in parts by Novellos at a beneficial rate (Hurlstone's also in miniature score). Hurlstone died on 30 May 1906, aged 30 (see "Musical News", 9 June 1906). The Frank Bridge work has been twice played by the Wessely Quartet, among others.

In 1907 the same thing was done again, with exactly the same definition of contents, in respect of a Pianoforte Trio; £ 50 first prize, £ 10 each for second and third prize, and small "Consolation Prizes". Again 67 works were sent in. Procedure similar. The ten successful were, in order:—Frank Bridge, James Friskin, John Ireland, Alice Verne Bredt, Mrs. Henry Gibson, Julius A. Harrison, Hugh Blair, Sidney Goldsmith, Harold R. White, and Ernest Halsey. The first 2 works have been similarly published by Novellos. The Frank Bridge trio has been much played.

In 1909 W. W. Cobbett gave by himself a £ 50 prize, and 3 smaller prizes, with similar definition of contents, for a Violin and pianoforte duet. For this, 134 works were sent in, many by women. The number 134 is twice 67. When the following figures are considered, the result has the

semblance of witchcraft:—1905 Cobbett competition, 67 works sent in; 1906 Cobbett competition, 67 works sent in; 1908 Bologna similar competition (where Frank Bridge won a prize), 67 works sent in: 1909 Cobbett competition, twice 67 works sent in. W. W. Cobbett and friends played through all 134 MSS., some several times, and he selected 12 to put before judges in the last instance; who in turn spent 2 days in trying and adjudicating. The 4 successful were:—John Ireland, Eric Gritton, Geoffrey O'Connor Morris, Mrs. Henry Gibson. The Ireland sonata has been published by Goodwin and Tabb. Eric Gritton has since won the Mendelssohn Scholarship, the most valuable in England, for study abroad; the previous incumbents of which have been Sullivan (1856), Heap (1865), Shakespeare (1871), Corder (1875), Valerie White (1879), D'Albert (1881), Marie Wurm (1884), Waddington (1891), Wilson (1895), Miles (1899), Dyson (1904).

Since then, abandoning competition for the time, W. W. Cobbett has given out direct commissions of £15 each to 11 composers, to produce works for different combinations in "Phantasy" form, defined in the same way. Four of these are done:—Pianoforte quartet, Frank Bridge; Viola and pianoforte, Benjamin J. Dale; Violoncello and pianoforte, B. Walton O'Donnell; Pianoforte quintet, James Friskin. The 7 outstanding are these:—String quartet with 2 violas, R. Vaughan Williams; Clarinet quintet, Donald F. Tovey; Pianoforte quintet with violoncello and contrabasso, Richard Walthew; String quintet with 2 violoncellos, J. B. McEwen; Violin and pianoforte, E. Yorke Bowen: Trio for pianoforte, violin and viola, Thos. Dunhill; Pianoforte and 2 violins, Ethel Barns.

Thus by this scheme alone 272 chamber-works have been newly produced in the last 6 years, and the three fundamental questions thence arising are, what is the average or nett form arrived at in 272 compositions in compliance with the reference, what is the personal or intrinsic merit of the compositions, and has the entire proceeding been a benefit or otherwise to British art?

It may be that, given the desire for shortness and conciseness coupled with independence of parts in the score, the conditions as to the contents of the prize-works and commissioned works could not practically have been more closely defined than they were, as shown above. Still it must be admitted that from the point of view of form, the architecture and chief basic condition of music, the definition is almost nil. Every composer is either taught at school, or else knows by instinct, what are the bases of musical form. If he philosophises most broadly, he sees that the four elementary form-principles are the appositional (μονόποιον), the recurrent (στροφή), the interrupted (ἐπεισόδιον), and the balanced ('ισορροπή]. In more familiar language, he realizes that he has at the disposal of his thoughts, the simple utterance, the strophic repetition, the repetition after orderly interval, and the balance of largely contrasted blocks of material. More technically still, if he is asked to write a movement in Monody form, in Ternary form, in Rondo form, in Sonata form, etc., he knows the conventions which those terms import. But the definition shown above gives no clue in any of the said directions, unless it is by implication to hint at the "Fancies" of 300 years ago, a real actual reversion to whose form is unthinkable. Thus in the domain of music at present most clearly hedged in by form, an invitation has been issued having the least reference to form. With only

1 string-quartet and 3 pianoforte chamber-works published in score, with only very occasional means of hearing the prize-winning pieces, and in the entire absence of 249 uncrowned pieces which have been returned to 249 unknown persons, the independent reviewer has no means of judging what constructional answer to the reference was devised by the collective wit of the competitors. The only course is to quote the following sentences written by the chief prize-giver, who has himself played through almost all the compositions;—"The major number of the Phantasies so far composed have consisted of a sort of condensation of the scope of four movements, treated not less organically than in sonata form. In place of the development section a movement of slower tempo is sometimes introduced, and this again may embody a movement of a scherzando type. In any case the music is continuous, and a logical connection with the thematic material of the first part is maintained. A return to the characteristics of the first part of the movement is made, but not necessarily a definite repetition, and a developed coda is added, which as regards style and tempo might suggest the usual finish of a four-movement work". Even so, it is safe to say that the variety of constructional treatment must have been enormous.

As regards the intrinsic merit of the works. it must be assumed that the best have been chosen by the processes above mentioned, and there has been enough opportunity for studying and hearing these to form some opinion. The standard of technical workmanship is very high; a result to which a quarter-century's composition-teaching by Charles Villiers Stanford at the Royal College and Frederick Corder at the Royal Academy (IX, 117, Dec. 1907, XI, 8 Oct. 1909) has immensely contributed. Of the felicitous fascinations of music, the things which attract and hold,—a winsome harmony, a happy rhythm, a soaring melody—of these there is an almost complete absence. The style is as a whole arid. Writing this on the evening (27th February 1911) when the truly miraculous and absorbing Trio op. 1 of the 13-year old Viennese boy Erich Wolfgang Korngold has had its first performance in England at the Royal Academy (Concert Goers' Club), one must realize that we on this side are not giving birth to the prodigious. Still the British chamber-music now in course of incubation has strength, and to a small extent passion. Judging by results, one would place Frank Bridge first, and James Friskin second, in the whole of this five-year tournay. Of the two, Bridge has the most feeling. In 1907 (pianoforte trio) there were the best results, in 1909 (violin and pianoforte) the worst.

As to whether harm or good has been done to British art, adhuc sub judice lis est. It might be said that there is licence enough without making more. That a crusade against "development" is abetting the very worst sin or feebleness of the age. That the movement is only analogous to the literary epidemic which is now producing yearly about 2000 "short stories" in London magazines. On the other hand, one may have infinite hope in the conscience which lies behind the talent of so many separate workers. If one slips the halters off a string of colts in a paddock, it does not follow that they will do any more mischief than kick up their heels; and after all that is good exercise.

London. **Charles Maclean.**

Ein elsässischer Reisebericht aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

In den Jahren 1674—76 und 1681 unternahm der Sieur de L'Hermine von Paris aus zwei Reisen in den Elsaß, die ihn längere Zeit dort festhalten sollten. Von den Beobachtungen, die er während seines Aufenthaltes über das Land, seine Bewohner und viele andere Dinge machte, gibt er in einem äußerst anregenden Bericht ausführlich Rechenschaft[1]). Zunächst wird dieser allerdings den Kulturhistoriker fesseln[2]). Das tägliche Leben, der Charakter, die Anschauungen, die Neigungen der Elsässer, die ja durch den westfälischen Frieden Untertanen Frankreichs geworden waren, werden in eindringlicher Weise geschildert, und daran allerlei Bemerkungen, die auf französische Verhältnisse Rückschlüsse erlauben, geknüpft. Auf die sozialen Zustände des stellenweise von den unruhigen Zeitläuften hart mitgenommenen Gebietes fallen helle Streiflichter; das wilde Treiben der Soldateska Ludwigs XIV. — man erinnere sich, daß die Réunionskammern glorreichen Angedenkens in voller Tätigkeit sind — findet in dem Verfasser, der doch selbst Franzose ist, einen durchaus nicht vorurteilsvollen Darsteller. Dabei werden all diese Eindrücke vor uns lebendig in einer ungemein ausdrucksvollen und witzigen Sprache, die gewiß nicht den kleinsten Reiz dieses wahrhaften document humain ausmacht.

Auch die Musikgeschichte wird sich für manches in den *Mémoires* interessieren. Wir hören von der Mitwirkung der Instrumente beim Ritus der Reformierten in Basel; die Erzählung von einem Balle, der die Einleitung und den Beschluß einer ländlichen Hochzeit bildet, gewährt ergötzliche Einblicke in die deutschen Tanzsitten des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Und wenn dann über den Anteil, den die Gemeinde durch Choralgesang am Gottesdienste nimmt, Näheres verlautet, wenn sich insbesondere diese Nachrichten mit größter Wahrscheinlichkeit auch auf die Choralpassion beziehen lassen, so wird damit ein Kapitel gestreift, das durch das heftige Für und Wider, zu dem es in der letzten Zeit Anlaß gab, starke Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat. Sammlung und Abdruck der für unsere Disziplin wichtigen Stellen wird also wohl auf allgemeines Interesse rechnen dürfen. —

Über die Anlage des Berichtes und über die Wege, die er zur Erreichung seines Reisezieles einschlug, möge L'Hermine selbst Auskunft geben.

« . . . il est tems que j'advertisse ceux qui prendront peut-être la peine de lire ces mémoires, qu'ils contiennent deux voyages en Alsace, dont je ne fais cependant icy qu'un seul récit, en observant les tems auxquels les choses se sont passées. Dans mon premier voyage, j'y séjournay depuis la fin de l'année 1674 jusqu'au commencement de 1676, pour lors je pris en allant et en revenant la route de la Comté de Bourgogne, mais dans le second que je fis en 1681, je fus par la Lorraine[3]).» Unterwegs wohnt unser Reisender in Nancy einem Balle bei, den die Offiziere der Garnison den Damen der Stadt geben. « . . . Nous y fûmes après souper voir l'assemblée. Il y avoit quatre ou cinq violons qui joüoient assez

---

1) *Mémoires de deux voyages et séjours en Alsace* 1674—76 et 1681. Avec un itinéraire descriptif de Paris à Basle . . . par l'auteur LDLSDL'HP. (Bulletin du Musée historique de Mulhouse VII—X, 1882—85).

2) Vgl. Rodolphe Reuss, *L'Alsace au dix-septième siècle.* 2 Bde. Paris 1897 und 1898.

3) *Mémoires*, p. 4.

misérablement, les danceurs étoient à peu près assortissans; mais qu'importoit-il, quel besoin de si bien dancer, lorsqu'on ne voit presque goute[1]) ? . . . »

Nach zahlreichen Stationen langt L'Hermine im Elsaß an, der, seltsam genug, nach den tatsächlichen Verhältnissen, wie sie der westfälische Friede geschaffen, «*L'Alsace Province d'Allemagne*» genannt wird. Ein Wanderleben beginnt: fast alle größeren elsässischen Städte werden besucht; häufig auch führen seine Geschäfte den Verfasser in das nahe Gebiet der schweizerischen Eidgenossenschaft, besonders nach Basel. Er schildert die Stadt des langen und breiten und widmet selbstverständlich auch dem Münster eine bis ins einzelne gehende Beschreibung, von der der letzte Teil von Wert für unsere Zwecke ist.

«Ce temple de Basle est un bel édifice en forme de croix à trois nefs . . . Le plan du côté du chevet en est plus élevé de sept ou huit marches que celui devers la grande porte, de sorte qu'il reste entre la cloison du chœur de cette descente un espace d'environ 20 pieds, où se place la musique tant de voix que de la simphonie, pour être plus proche de l'orgue, qui est élevé sur le flanc gauche de la nef, presque vis-à-vis de la chair du prédicant, que l'on voit de l'autre côté. Les instrumens accompagnent d'ordinaire la voix du peuple chantant les pseaumes. J'ay remarqué qu'un des concertans joüoit d'une espèce de trompette.composée de deux tuyaux assemblés l'un dans l'autre par le milieu, qu'il faisoit monter et descendre avec la main selon les differents tons qu'il cherchoit. On pourroit appeler cet instrument Tuba ductilis[2]) . . . »

Am Schluß der ersten Reise beginnt dann der versprochene Abriß von Land und Leuten, von Sitten und Gebräuchen im Elsaß, «je veux raconter ce que j'ay promis des mœurs et des inclinations de nos Allemans[3]) »

«Pour commencer par la religion, ils sont catholiques-romains à la réserve de Milhouse et de Colmar, qui sont deux villes luthériennes, de quelques calvinistes répandus dans le païs, et d'une cinquantaine de familles de Juifs qu'on y souffre en païant tribut. Il faut dire à la louange de nos Allemans qu'ils sont assidus et modestes à l'Eglise; on ne voit point là de coqueterie, comme en France; les hommes y sont séparés des femmes pendant l'office divin. On y aime fort qu'on le chante en musique avec l'orgue et les instrumens; cela nous arrivoit aux jours de fêtes solennelles, mais bon Dieu! la pitoïable chose! car outre que l'orgue avoit été maltraité par les gens de guerre, qui en avoient fondu en balles de mousquet une partie des tuyaux d'étain et brûlé ceux qui étoient de bois, la figure des concertans étoit capable de faire rire et leur chanterie propre à faire perdre patience. C'est ce que j'ay quelquefois vu de près[4]), car je montois au jubé, lorsqu'il y avoit trop de presse en bas, et Mr. le curé, qui s'étoit imaginé que je devois savoir la musique, ne manquoit pas de me présenter une partie notée; et comme je ne l'ay jamais acceptée, il croyoit que c'étoit par mépris et non par l'ignorance que je me deffendois de chanter. Sans blesser le respect que l'on doit aux paroles de l'office de l'Eglise, je vais tâcher de décrire naïvement l'ordonnance de ce concert, qui n'en valoit pas mieux pour être de composition d'Italie. Deux petits garçons de 13 à 14 ans glapissoient

---

1) *Mémoires*, p. 27.

2) *Mémoires*, p. 79. Der ganzen Beschreibung nach kann hier nur eine Posaune gemeint sein. Es ist merkwürdig, daß dieses längst gebräuchliche Instrument bei L'Hermine solches Erstaunen hervorrufen konnte.

3) *Mémoires*, p. 161.

4) Sowohl diese Beschreibung wie auch die weiter unten folgende der Hochzeit bezieht sich auf das elsässische Landstädtchen Altkirch.

du haut de leur tête un méchant dessus, le chapelain chantoit médiocrement la taille, et le curé avec sa longue barbe noire faisoit une basse forcée en secoüant la tête et s'égosillant à se fendre la bouche jusques aux oreilles, pour faire de roulemens dont il perdoit haleine. Tout cela étoit accompagné d'un jeu d'orgues délabrées que Mr. le baillif de la ville touchoit avec une atitude fort singulière. C'étoit un grand vieillard de quelques 60 ans, à tête chauve couverte d'une calotte de satin gras, aïant une paire de lunettes sur le nez; il étoit juché sur une haute escabelle, ses pieds posés sur les pédales et les mains cramponnées sur le clavier de l'orgue. Je laisse à juger quel succès et quel agrément pouvoit se trouver dans une pareille musique. J'ay souhaité plus d'une fois être habile peintre, pour dessiner la figure et les contorsions de ces pauvres chanteurs. A cela près ils y alloient de bon cœur, ils faisoient de leur mieux, et il ne faut pas douter qu'ils ne fussent bien contents d'eux-mêmes, et principalement notre bon curé, car il aimoit fort à chanter.

Puisque nous voici sur l'article du chant, je remarquerai qu'en ce païs là, on ne chante ordinairement le *Credo* de la grande messe que jusqu'à ces paroles *et homo factus est* inclusivement, si ce n'est aux messes des apôtres qu'on le dit tout entier et en chant grégorien — ce qui est une chose extraordinaire, car on se sert d'une autre composition aux dimanches et aux différentes fêtes de l'année. On y chante aussi dans l'Eglise des cantiques en langue vulgaire. Il y en a un pour invoquer l'assistance du S. Esprit avant le sermon [1]), un après l'élévation de l'hostie, qui est sur un air fort gay. Depuis la nativité de N. Seigneur jusqu'à la Purification de N. Dame, on y chante des Noëls après la grande messe. Je remarquerai ici par parenthèse que les Allemans ne déjeunent point après la messe de minuit, eux qui sont en réputation d'être gourmands; cela doit faire honte à nos François, dont la pluspart prophanent cette sainte nuitée par des excès de bouche. Durant le tems pascal le *Regina coeli* se chante par couplets [2]) latins et allemands alternativement. Tous les soirs on y chante un salut de la Ste Vierge, et les vendredis on y ajoute un long récit de toute la passion de N. Seigneur sur un chant assez bisare. Tout le peuple triomphe à ces pièces allemandes là et les chante à gorge déployée; je les chantois aussi de toute ma force comme les autres. J'ay déjà dit quelque part que trois fois la semaine, savoir le dimanche après vêpres, le mercredi et le vendredi sur le soir, les filles s'assemblent à genoux au pied de l'autel de S. Dominique, pour y réciter le rosaire en deux chœurs.

A l'égard du sermon, qui se dit d'ordinaire à l'offertoire, voici qu'il y a de particulier. Pendant que l'auditoire chante les quatre couplets du cantique *Komm, heiliger Geist etc.*, le Prédicateur arrive, monte en chaire, où il paroit avec une étole au cou et un livre à la main . . . »

Der Rest dieses Abschnittes behandelt Einzelheiten des Gottesdienstes, die hier nicht von Interesse sind. Dann aber sagt L'Hermine « . . . Je finirai cet article de matières écclésiastiques par le récit de la cérémonie du mariage de notre greffier, à laquelle j'assistai . . . »

Die Gäste versammeln sich, um die Braut zu erwarten, auf dem Platze

---

1) Es handelt sich hierbei augenscheinlich um den Choral »Komm, heiliger Geist.« S. später.

2) Gerber's »Gesetzgen.«

vor der Kirche, «où il y avoit une simphonie de harpes, de violons et de basses, qui n'étoit point désagréable.» Inzwischen kommt die Braut an, und der ganze Zug bewegt sich in die Kirche.

« . . . toute la parenté marcha en ordre, chacun de son côté, vers le porche l'Eglise, où Mr. le chapellain, revêtu d'aube et d'étole, atendoit les époux. Durant la bénédiction nuptiale, qui se donna à cette endroit, les assistants gardèrent un profond silence. Ensuite de quoi, nous entrâmes dans l'Eglise au son de l'orgue et des autres instrumens, qui recommencèrent et qui ne cessèrent point de jouer pendant toute la messe . . . »

Die Pause, die unvorhergesehenerweise vor dem Beginn des eigentliche Festes stattfindet, wird durch ein improvisiertes Tanzvergnügen ausgefüllt[1]).

«Le dîner ne se trouvant pas encore prest à servir, la jeunesse de la nosse se mit à dancer en atendant, au son des harpes et des violons. Pour moi, qui craignois ne pas savoir les dances du païs, je demeurai quelques momens en repos pour considérer cet étrange bal qui étoit composé de quinze ou vingt personnes, chaque homme habillé de la vieille mode de France, aïant le chapeau à la main, menant une femme bizarement vêtue à l'allemande, et tournans tous ensembles à la ronde autour d'un pilier qui soutenoit le milieu de la salle; mais avec des contorsions de corps, de têtes, de bras, si déréglés, et faisans un tel charivari de leurs pieds qu'à peine entendoit-on les instrumens, quoiqu'il y en eût sept qui joüassent comme des désespérés. Quand je vis que la figure de leurs dances n'étoit autre chose que de marcher tout en rond avec une femme que l'on tenoit par la main, et que toute la finesse n'en consistoit qu'à se bien démonter le corps en diverses manières outrées, et surtout à faire grand bruit des pieds sur le plancher à la cadence des violons, je me crus suffisamment instruit pour entrer en dance. En effet, je pris la main d'une demoiselle qui étoit demeurée sans champion, et je me jettai à corps perdu au milieu de ce sabat, où je me fis bientôt remarquer par mes postures extravagantes, et par la cadence que je marquois d'une force à rompre le plancher, il ne manquoit qu'une bonne paire de sabots pour faire les choses en perfection . . . »

Es folgt die Schilderung des Hochzeitsmahles, bei dem die Trinkfestigkeit, la vertu potatrice, der Gäste das ganz besondere Erstaunen des an solche Quantitäten nicht gewöhnten Franzosen erregt. Als sich nach Beendigung der Tafelei der Festraum durch die Anwesenheit der vielen «Vaillans buveurs» als zu eng für die Tanzlustigen erweist

« . . . la jeunesse emmena les violons dans la grande salle de la maison de ville, où nous dançâmes jusqu'a la nuit, non pas sans quelques reposées que ces matassins d'Allemans étoient obligés de faire pour reprendre haleine, car leurs dances sont pires qu'un travail. Durant ces petites intervalles l'assemblée me prioit de dancer à la mode de France. Je ne demandois pas mieux. N'ayant personne qui pût figurer avec moi, je menai d'abord une courante à une demoiselle de la compagnie, mais le sérieux de cette dance n'étant pas du goût de nos Allemans, je demandai les menuets, que nos harpes et nos violons jouèrent avec beaucoup de justesse et de gaïté. Alors je me donnais carrière et je variai ma dance de cens sortes de pas de ballet et de cabrioles, qui jettèrent mes spectateurs dans l'admiration: ils n'avoient jamais rien vû de semblable, et ils me firent l'honneur de me dire qu'l n'y avoit point de chat qui sautât mieux que moi . . . »

1) Mémoires, p. 72.

Der Bericht L'Hermines nähert sich seinem Ende: die Heimreise nach Paris steht vor der Tür. Sie wird durch einen kurzen Aufenthalt in Langres unterbrochen, deren uns angehende Partien der Vollständigkeit halber noch erwähnt seien.

« . . . Pendant notre séjour à Langres nous trouvâmes que les habitans de la ville sont fort sociables, prévenans, aimant la joye, la bonne chère et la musique bachique . . . »

« . . . Un dimanche, 3 de février (1675), le *Te Deum* fut chanté en musique à la cathédrale en action de grâce de ce que les Impériaux avoient été chassés de l'Alsace . . . »

(Beschreibung der Kathedrale von Langres und der in ihr stattfindenden Gottesdienste). « . . . L'évêque seul peut donner la bénédiction à la fin de la grande messe. Quand c'est un chanoine qui officie, il sort de l'autel après l'*Ite Missa est*, et il dit avec ses ministres l'évangile *In principio*, en s'en retournant à la sacristie. La musique y est assez remplie, il y a dix enfans de chœur. J'y ai entendu un très bon fausset (L'Hermine bemerkt am Rande dazu «Aubert, Lorrain») qui a été receu depuis à la chapelle du Roi . . . »

Das Material, das die Memoiren für uns wertvoll macht, ist damit erschöpft—auch mit Rücksicht auf die Geschichte der Musik scheinen sie mir das Wort ihres Herausgebers, daß sie nämlich verdienten, aus ihrer Vergessenheit hervorgezogen zu werden, erfüllt zu haben.

Washington D. C. **Bruno Hirzel.**

Ernst Naumann[1]).

Am 15. Dez. des vergangenen Jahres starb in Jena im Alter von 78 Jahren Prof. Dr. Ernst Naumann, der 46 Jahre als Universitätsmusikdirektor an der Spitze des Jenaer Musiklebens stand. Als Enkel des Dresdener Kapellmeisters Joh. Gottlieb Naumann und Sohn des Mineralogen und Geh. Bergrats K. F. Naumann am 15. August 1832 zu Freiberg i. S. geboren, erhielt der junge Naumann durch M. Hauptmann, Richter, E. Wenzel (Klavier), Langer in Leipzig und Hoforganist Joh. Schneider in Dresden eine sorgfältige musikalische Ausbildung und trieb daneben gründliche wissenschaftliche Studien an der Leipziger Universität, an welcher er 1858 mit einer wertvollen, von seinem Lehrer, dem Mathematiker J. W. Drobisch angeregten Arbeit: »Über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des Pythagoräischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik« (Br. u. H. 1858) zum Dr. phil. promovierte. Bereits Anfang der fünfziger Jahre trat er mit einer Reihe von Kompositionen hervor, die bei der Leipziger Schule Aufsehen erregten und noch den lebhaften Beifall R. Schumann's fanden, der dem jungen Talent als Komponist eine Zukunft prophezeite. Außer feinsinnigen Kompositionen für Bratsche (sein Lieblingsinstrument) und Klavier (Sonate op. 1. Phantasiestücke op. 5, beide bei Rieter-Biedermann) veröffentlichte Naumann weiterhin eine Reihe vornehm empfundener, formvollendeter Kammermusikwerke klassizistischen Gepräges: zwei Streichquintette op. 6 und 13 (Rieter-Biedermann und Breitk. u. Härtel), ein Klaviertrio op. 7, ein Streichtrio op. 12 (Br. u. H.), ein Nonett op. 10 (Simrock), ein Pastorale für kleines Orchester op. 16 (Br. u. H.), außerdem Lieder, Chöre u. a. m.

1860 wurde Naumann als Nachfolger W. Stade's zum akademischen Musikdirektor und Stadtorganisten in Jena ernannt, dem er trotz mancher verlockender Anerbietungen von auswärts — er war u. a. auch als Hauptmann's Nachfolger in Aussicht genommen — 50 Jahre hindurch treu blieb. Die Arbeit in der stillen

---

1) Für die vorige Nummer bestimmt, konnte der Nekrolog-Artikel erst jetzt gebracht werden. D. R.

Gelehrtenstadt sagte seinem schlichten Sinne mehr zu als eine breite Wirksamkeit »im lauten Strom der Zeit«. Auch lag seinem nach innen gerichteten Schumann'schen Naturell die ausübende organisatorische Tätigkeit weniger. Trotzdem verstand er es, unter schwierigsten äußeren Verhältnissen im Verein mit Dr. Gille den »akadem. Konzerten« eine Bedeutung in der »neudeutschen« Musikbewegung zu verschaffen, die erst eine Geschichte des Jenaer »akadem. Konzerts« — des ältesten deutschen Konzertinstituts neben dem »Gewandhaus« — wird gebührend würdigen können.

Neben seiner Wirksamkeit als Dirigent, Chorleiter und Organist wandte sich Naumann in Jena immer mehr der Herausgabe und Bearbeitung klassischer Meisterwerke zu. Schier unübersehbar ist die Menge der Klavierauszüge und Bearbeitungen, die er für Breitkopf & Härtel mit minutiöser Sorgfalt hergestellt hat. Erwähnt seien nur die vierhändigen Bearbeitungen der Mozart'schen Quartette und Quintette, der letzten Quartette und Trios von Beethoven, der Beethoven'schen Sinfonien (für 2 Klaviere), der Händel-Konzerte, der Ouvertüren Mendelssohn's und Schumann's u. a. m. Als 1882 Rust die Redaktion der großen Bachausgabe niederlegte, gerade als noch einige der schwierigsten Aufgaben des großen Unternehmens der Erledigung harrten, wurde Naumann zusammen mit Dörffel, Graf Waldersee und Wüllner zur Fortsetzung der Arbeit berufen, der er sich mit peinlichster Gewissenhaftigkeit fortan widmete. In der Folge gab er die Solokantaten 151—60 (Jahrg. 32) heraus und brachte mit der Redaktion der Jahrgänge 36, 38, 40, 42 und 45, 1 die Veröffentlichung der Bach'schen Klavier- und Orgelwerke zum Abschluß. Außerdem verfaßte er das thematische und alphabetische Verzeichnis der Instrumentalwerke im letzten Jahrgang der B.-G. Man muß den umfangreichen Revisionsbericht zum 4. Bd. der Klavierwerke (Jahrg. 36) durchsehen, um ermessen zu können, welche Unsumme textkritischer Arbeit Naumann allein in diesem einen Bande geleistet hat, der, wie Kretzschmar im Schlußbericht sagt, »die Einsicht und Ausdauer des Herausgebers beispiellos in Anspruch genommen hat«. — Naumann's nächste größere Publikation war die Bearbeitung der Bach'schen Orgelwerke für den praktischen Gebrauch (9 Bände bei Br. u. H.), die erste mit genauer Applikatur, Phrasierung usw. versehene Gesamtausgabe der Orgelwerke, die mit Recht weiteste Verbreitung gefunden hat. Von Bach'schen Werken bearbeitete Naumann für Br. u. H. noch die Klavierkonzerte für den praktischen Gebrauch und einige Publikationen der »Neuen Bachgesellschaft«. Als er 1906 von seinen öffentlichen Ämtern zurücktrat, übernahm der Schaffensfreudige noch eine neue große Aufgabe: die Redaktion sämtlicher Streichquartette für die große Haydn-Ausgabe. Leider war es ihm nicht vergönnt, die Vollendung dieser Arbeit zu erleben. Mitten im Finale des *C*dur-Quartetts op. 50 Nr. 2, an welchem er noch am Abend vor seinem Tode gearbeitet hatte, bricht sein Manuskript ab. Doch hat er wenigstens noch die größere Hälfte der Arbeit bewältigen können. In seinem Nachlaß fanden sich, von ihm eigenhändig geschrieben, nicht weniger als 53 Quartette stichfertig mit den Revisionsberichten vor.

So hat der unermüdliche Greis bis zum letzten Atemzug seiner geliebten Kunst gedient. Nicht nur der musikalischen Praxis hat die rastlose Tätigkeit des liebenswürdig-bescheidenen, schlichten Mannes wertvollste Dienste geleistet, — auch die Musikwissenschaft wird in der Geschichte der Bach- und Haydnausgabe seiner treuen Arbeit stets dankbar gedenken.

Jena. **Fritz Stein.**

Zu Haydn's »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«.

Durch die Arbeiten von Max Friedlaender[1]) und Georgy Calmus[2]) ist der Zusammenhang der Romanze Hannchen's in Haydn's Jahreszeiten mit Mme. Favart's

1) Das deutsche Lied im 18. Jahrh., 1902, und: van Swieten und der Text der Jahreszeiten, Jahrbuch der Musikbibl. Peters, 1909.

2) Die Singspiele von Standfuß und Hiller. Beihefte der IMG. 2. Folge, Nr. VI.

»*Annette et Lubin*« festgestellt worden. Ebenfalls dürfte bekannt sein, daß das französische Original, welches beinahe selbst wieder zum Volksliede geworden ist, auf die Melodie eines solchen, der *Comptainte de la Pernette* (nicht Klage der Pierrette, wie G. Calmus zitiert) gesetzt ist.

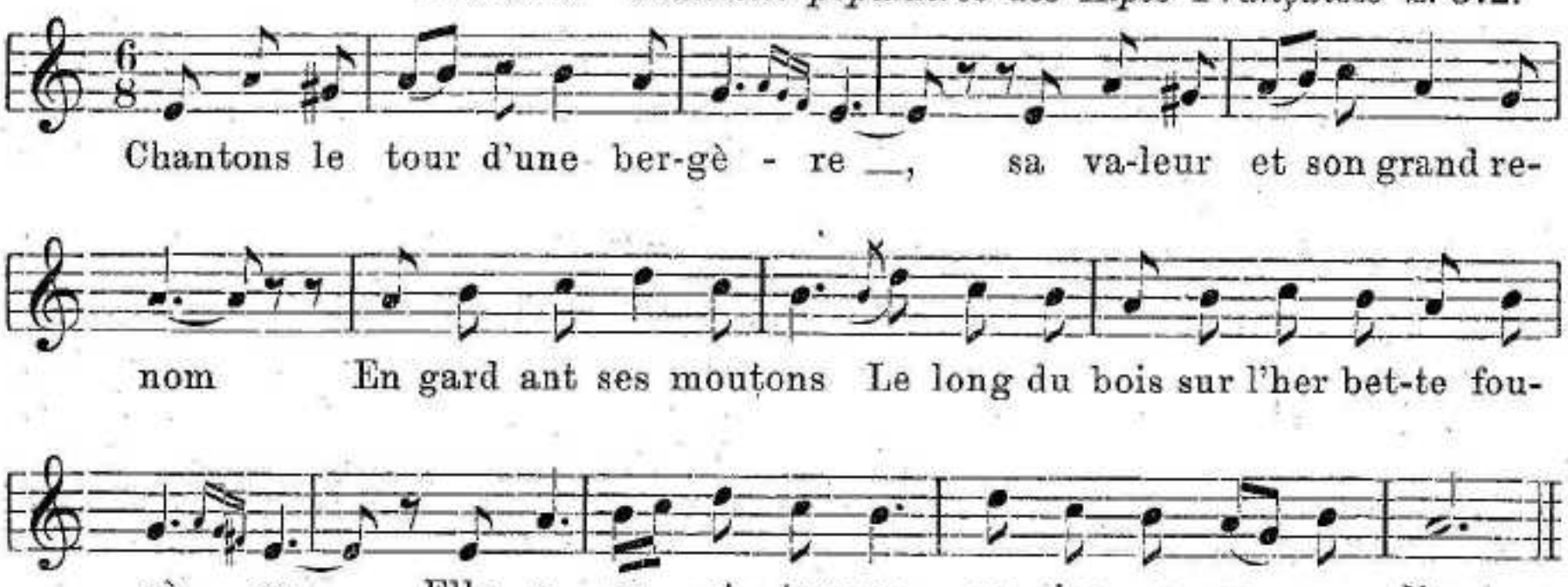
Weniger bekannt dagegen ist die Tatsache, daß Mme. Favart auch für den Text ihres Liedchens auf Vorbilder aus dem Gebiet des Volksliedes zurückgegangen ist. Die Geschichte von der Schäferin, die den »*Seigneur*« abblitzen läßt, ist uralt. Schon die Gesänge der Troubadours bringen sie; sie kommt im *Jeu de Robin et Marion* von Adam de la Hale vor, und bildet bis heute das Thema unzähliger Chansons. In der Sammlung von J. Tiersot: *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises* (Savoie et Dauphiné), Grenoble 1903, habe ich aber zwei direkte Vorbilder zu der »*Fille d'honneur*« gefunden. Besonders das eine: *La bergère rusée* (S. 372), das sich auch durch die Melodie als alt ausweist, zeigt alle Züge des Favart'schen Liedchens, nur etwas ins derbere übersetzt. Die Schöne reitet nicht nur auf dem Pferd des Herrn davon, sondern entführt ihm auch sein Gepäck mit seinem Geld und rät ihm, er solle inzwischen ihre Schafe hüten. Die Moral findet der Geprellte selber.

Tiersot, dem die Ähnlichkeit dieses Liedchens mit der Haydn'schen Romanze wohl aufgefallen ist, zieht aber sonderbarerweise die Konsequenz nicht, sondern bemerkt nur dazu, es müsse wohl eine Parallele im deutschen Volkslied existieren, welche Haydn benützt habe. Inzwischen ist durch die oben genannten Arbeiten der Zusammenhang der Haydn'schen und Favart'schen Lieder festgestellt worden, so daß nun die ganze Folge klar liegt.

Ich teile Text und Melodie des Liedes, wie sie sich bei Tiersot finden, mit, da auch die letztere ihres Charakters wegen von Interesse ist.

La bergère rusée.

Tiersot. *Chansons populaires des Alpes Françaises S.* 372.



2. Le cavalier mit pied à terre
Sans s'douter d'aucun embarras,
Attacha son cheval
Tout bonnement le long d'une barrière,
Allant pour caresssr
Cette rare beauté.

3. La bergère remplir de ruse
Aussitôt se mit à crier:
»Mes moutons sont au blé;
J'entends la voix des personnes qui crient.
Attendez-moi ici,
Je m'en vais revenir.«

4. La belle passant par derrière
s'en va tout proche du cheval,
En selle s'élança
Tout bellement, comme une cavalière
Piquant des éperons
Comme un vaillant dragon.

5. »Arrivez, bergère, je vous prie
Car pour moi, je ne ris pas;
Vous aurez mon cheval,
A tout le moins rendez-moi ma valise,
Mon or et mon argent
Qui sont fermés dedans.«

6. »Gardez mes moutons à ma places,
Vous êtes assez bon berger;
Mon père est bon fermier,
Vous nourrira au pain et au fromage
Du lait de ses brebis; c'est pour vous
rafraîchir.«

7. »Ah que les fill' ont de malice«,
Se dit le drôle en soupirant;
»Adieu mes six cent francs,
Mon beau cheval et aussi ma valise;
Ah! maudit soit l'amour
Qui m'a joué le tour!«

Leipzig. **Marie E. His.**

Die Rokokolieder von R. Wustmann[1]).

Im Laufe des Oktobers erschien unter dem Titel Rokokolieder[2]) eine Auswahl von Melodien mit Texten aus der »Singenden Muse« des Sperontes unter Hinzufügung einiger Lieder aus zwei anderen beliebten Odensammlungen des 18. Jahrh., die laut der Anzeige in den Mitteilungen des Verlags »gute, geläuterte Musik für den Hausgebrauch« bringen soll. Diese Absicht, alte Musik in weiteren Kreisen neu einzuführen, erklärt wohl genugsam die Besprechung einer an sich rein praktisch-musikalischen Publikation in diesen mehr den wissenschaftlichen Fragen der Musik gewidmeten Blättern, und sie wird um so mehr gerechtfertigt, als die Herausgabe des Heftes auf Anregung einer Ortsgruppe der IMG. erfolgte.

Ohne Zweifel enthalten die Odensammlungen jener Zeit viel frische, kräftige Musikstücke, die noch heute »das Bedürfnis nach einfachen Liedweisen« befriedigen können, allein in der Gestalt, wie sie in den Rokokoliedern vorliegen, dürfte dies kaum geschehen. Die von R. Wustmann besorgte Bearbeitung, d. h. hauptsächlich die Aussetzung des Akkompagnements zu Melodie und Baß, kann in keiner Weise als genügend bezeichnet werden, die Satztechnik des Herausgebers ist unzureichend, fehlerhaft, und zeugt von einem geringen musikalischen Vermögen. Das ist keine »gute, geläuterte Musik«, die hier geboten wird — weder in der Ausführung noch in der Auswahl der Stücke — und derartige Arbeiten sind weit mehr geeignet, die alte Musik zu diskreditieren, als ihr neue Freunde zu erwerben, und das besonders unter den praktischen Musikern, die vor allen Dingen verlangen, daß das Technische, Handwerksmäßig-musikalische einwandfrei sei.

Wenn man auch mit Quintenparallelen nicht zu ängstlich sein darf, namentlich in den Mittelstimmen gewisse Durchgänge nicht beanstanden wird, so müssen doch die Stimmen in bezug auf den Baß rein geführt sein und Quinten- und Oktavenfolgen vermeiden. Verstöße gegen diese elementare Regel finden sich aber allenthalben, und es seien nur einige der gröbsten angeführt, die bei einer flüchtigen Durchsicht auffallen.

Nr. I, Takt 5/6: Oktaven zwischen Oberstimme und Baß.
Nr. VII, Takt 2/3 u. 6/7: Sprungweise Quintfortschreitung zwischen Oberstimme und Baß.
Nr. XII, Takt 7, 9, 11 u. 15: Quinten zwischen Unterstimme der rechten Hand und Baß.
Nr. XIII, Takt 17/18: Oktaven zwischen Oberstimme und Baß.

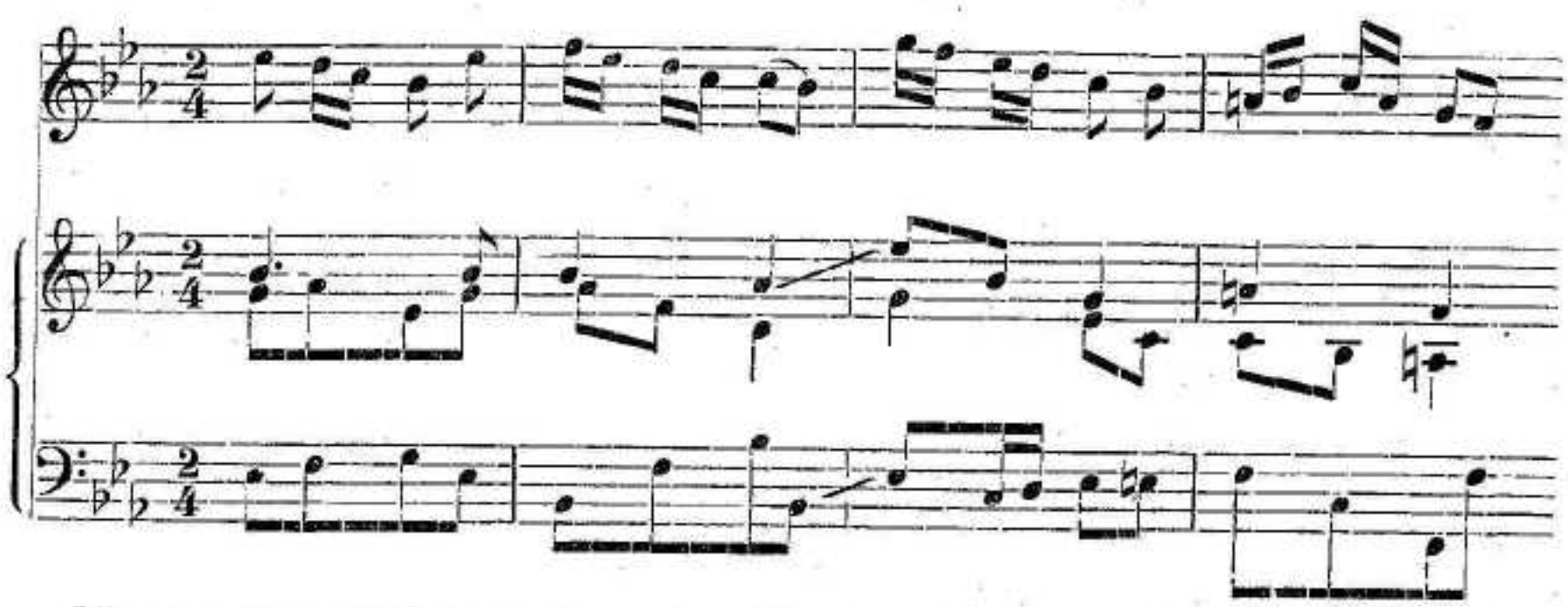
---

1) Es sei immerhin bemerkt, daß das Verhältnis der Redaktion zu Herrn Dr. Wustmann in keiner Weise an dem Zustandekommen dieses Artikels mitgewirkt hat. Dr. E. Buhle sandte uns diesen ganz aus eigenem Antrieb, und wir akzeptierten ihn vor allem in Hinsicht darauf, daß eine derartige Publikation am geeignetsten von musikhistorischer Seite ihre sachgemäße Kritik erfährt, um nur allzu berechtigten Einwänden praktischer Musiker eine Spitze zu bieten. D. R.

2) Dreißig Rokokolieder für eine Singstimme mit Pianoforte herausgegeben von Rudolf Wustmann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 3.—.

Nr. XVII, letzter Takt: Oktaven zwischen Unterstimme der rechten Hand und Baß.
Nr. XVIII, Takt 8/9: Sprungweise Quintfortschreitung zwischen Oberstimme und Baß.
Nr. XIX, Takt 4: Verdeckte (?) Oktaven zwischen Unterstimme der rechten Hand und Baß.
Nr. XX, Takt 4 und 8: Verdeckte Oktaven zwischen Oberstimme und Baß.
Nr. XXII, Takt 7 und 9: Verdeckte Oktaven zwischen Unterstimme der rechten Hand und Baß.
Nr. XXII, Takt 11: Oktaven zwischen Unterstimme der rechten Hand und Baß.
Nr. XXIV, vorletzter Takt: Sprungweise Quintfortschreitung zwischen Oberstimme der rechten Hand und Baß.
Nr. XXV, Takt 1: Quinten zwischen Oberstimme und Baß.
Nr. XXIX, Takt 6/7: Oktaven zwischen Unterstimme der rechten Hand und Baß. (Wenn beabsichtigt, sind sie stillos, vor allen Dingen klingen sie schlecht.)

Beherrscht Wustmann schon nicht die Anfangsgründe der musikalischen Grammatik, so kann es nicht verwundern, daß sein Gefühl für Harmonie unsicher und unausgebildet ist. Er setzt an manchen Stellen direkt falsche Akkorde, wo eigentlich über die Harmonisierung keinerlei Zweifel bestehen (Nr. V, Takt 7/8, XVIII, 4, XXIV, 10), und selbst dann, wenn die Akkorde durch die Baßbezifferung des Originals bestimmt sind (Nr. XII, Takt 5 u. 17, III, Takt 6). Dazu kommt ein Mangel an Klangsinn, es fehlt auch für die Funktion der Töne innerhalb der Harmonieverbindung, für die Septimen und Leittöne das richtige Empfinden, sonst könnte der Herausgeber nicht so unmögliche Fortschreitungen schreiben, wie man ihnen in fast allen Stücken begegnet. Ein Beispiel diene für viele, das zugleich die allgemeine Unbeholfenheit des Satzes zeigen mag (Nr. XVIII, Takt 3 ff):



Manche der »Seltsamkeiten« im Klaviersatz, namentlich das Fehlen der Terz, findet wohl darin ihre Erklärung, daß mit der Gesangsstimme zusammen ein vierstimmiger Satz gegeben werden soll, doch das ist — zum mindesten bei unsern Klavieren, mit denen man nun einmal als Begleitinstrument zu rechnen hat — grundfalsch. Das Akkompagnement muß akkordlich völlig selbständig sein, nur so klingt es selber und vermag sich mit der Singstimme zu einem runden Klang zu vereinen. Über das Wesen des Akkompagnements hat sich aber Wustmann offensichtlich wenig Gedanken gemacht, schon die allereinfachsten Dinge sind ihm unbekannt. Er weiß nicht, daß keine Begleitung gesetzt werden kann, wenn der Baß taktelang pausiert (Nr. VII)[1]);

1) Das braucht man nicht aus Regeln zu lernen, das sagt die einfache Logik, denn das Akkompagnement wird über dem fortlaufenden Basse ausgeführt, dem

gerade den entgegengesetzten Fehler begeht er dann an einigen Stellen, an denen er über einem fortlaufenden Baß ohne Grund das Akkompagnement unterbricht, wodurch die einzelnen Abschnitte eines Liedes auseinander gerissen werden (Nr. XIV, Takt 9 u. 12; XX, Takt 2 u. 6; XXV, Takt 16 u. 18). Das sind Stillosigkeiten, wie sie in keiner noch so freien Bearbeitung stehen dürfen, die nur einigermaßen den Anspruch macht, die Kunstwerke einer bestimmten Epoche in der ihnen zukommenden Weise wiederzugeben.

Allein das Stilgefühl läßt den Herausgeber öfters im Stich. Er huldigt dem Modernismus: er harmonisiert Takte lang mit dem bequemen Mittel der gebrochnen Akkorde (Nr. V, VI, XIV, erster Teil; XIX, Takt 1 u. 2, 5 u. 6, XX, Takt 9 ff., XXV, viertletzter Takt), einmal bringt er gar eine detaillierte, mit modernen Effekten in der höchsten Tonregion ausgestattete Tonmalerei — an sich ein Unding bei Strophenliedern, deren Begleitung eine gewisse Neutralität wahren muß, damit sie zu allen Versen des Gedichtes paßt — schließlich ist wohl das »Logemotiv« gegen Ende des Mittelsatzes von Nr. XXI, wie der chromatische Lauf im viertletzten Takt von Nr. XII »fehl am Ort«. Eine wohl überlegte Anlage des Akkompagnements in der Stimmführung und Steigerung des Aufbaus wird man nach dem bisher Gesagten nicht mehr erwarten, ist doch schon auf eine Ablösung der Bewegung zwischen den Hauptstimmen, der Singstimme oder dem Baß, und der Begleitung und auf ihre Ineinanderfügung in den betreffenden Fällen kein Bedacht genommen worden (Nr. XI, XIV u. XV); ein ganz schlimmes Beispiel dieser Art bietet der Mittelsatz von Nr. XXI, wo zu den einfachen Achteln des Basses Achteltriolen gesetzt werden und umgekehrt, während dieser Baßfigurierung ruhige Akkorde entgegengestellt werden mußten.

Erweist sich so die Ausgabe der Rokokolieder nach der rein musikalischen Seite als mangelhaft und unzureichend, so ist sie leider auch in anderen Beziehungen, in ästhetischer und wissenschaftlicher Hinsicht, nicht einwandfrei.

Die Auswahl der Lieder scheint mir zu einem guten Teil nicht glücklich, gleich die erste Nummer halte ich für kein gutes Exempel, denn die Melodie ist gespreizt, gezwungen, steif und trocken. An dieser Stelle hätte unbedingt die allererste Ode aus der Singenden Muse stehen sollen, das liebenswürdige Lied: Ein edles Herz ist stets vergnügt, das für die ganze Sammlung des Sperontes charakteristisch ist. Es fehlt auch das übermütige Studentenlied: Alles alles hör' ich an, wohl eines der besten Lieder überhaupt, es fehlen Beispiele italienischer Melodik, wie die gesangvollen »Arien«: Gib mir Ruh' und Herze wieder oder Holde Phyllis, es fehlt, um noch ein Lied zu nennen, das Menuett: Schlage nur, betrognes Kind, das seinerzeit eine Art Weltberühmtheit gehabt haben muß, denn wir begegnen ihm in einer englischen Oper Händel's.

Doch das ist schließlich Ansichtssache. Es gibt aber für die Auswahl gewisse Prinzipien, die unabhängig von dem individuellen Geschmack eine allgemeine Gültigkeit haben, und zwar sind es die folgenden. Zunächst muß Text und Musik zusammengehen, sowohl in der Stimmung wie im Bau. Das ist z. B. bei Nr. VII nicht der Fall, wo Sperontes den Wechsel zwischen Vorsänger und Chor im Gedicht nicht beachtet, während er ihn in der Musik durch Gegenüberstellung von Sologesang und Akkompagnato beibehält. Ferner

---

Continuo, wie schon der Name besagt, an Stellen aber, wo der Baß pausiert, schweigt entweder das Akkompagnement ganz oder spielt die Singstimme mit.

müssen die Melodien der Lieder wirklich gesangsmäßig sein, Stücke, die reinen Instrumentalcharakter tragen, haben auszuscheiden, mögen auch noch soviel andere Vorzüge für sie sprechen. Das trifft das »Trompeten«-Menuett Nr. XV, das übrigens der einzige Vertreter aus der großen Anzahl von Menuetten ist, und die Polonaise Nr. XXII.

Diese Nummer bedarf einer eingehenderen Besprechung. In der Aufmachung von Wustmann ist sie direkt eine Fälschung. Das Original steht in *D*-dur, nicht im weichen *H*-dur, es trägt die Überschrift *Polonoise*, die Tempobezeichnung *Andante* läßt sich somit nicht rechtfertigen. Liest man die Musik in der ursprünglichen Tonart und im rechten Zeitmaß, so kann kein Zweifel bestehen, daß es sich um ein absolutes Instrumentalstück handelt, und wenn dies nicht aus dem allgemeinen Charakter hervorginge, würden es die gebrochnen Akkorde in Takt 8 und 10 bestätigen, die sich als glänzende Violinfigur erweisen. Das »Lied« wäre also aus diesem Grunde untauglich. Dazu kommt jedoch noch, daß die Musik des Tonstückes zum Inhalt des Gedichtes wie die Faust aufs Auge paßt. Der Text spricht von Stille, Ruhe und Erholung in der Natur, die Polonoise gehört dagegen zu dem »schneidigen« Typus dieses Tanzes. Sie ist ein prunkendes Stück, setzt im Forte ein, repetiert diesen ersten Gedanken im Echoeffekt piano, und schließt wieder mit Forte ab. Nur so hat die Folge von Sextakkorden im fünften Takt und der ähnliche Tongang im elften Takte Sinn, sie sind ein stilisierter Lärm, wie wir ihn später bei Beethoven so häufig mit einer realistischeren Färbung auf einem Akkorde finden (cf. 2. Sinf. Scherzo). Keinesfalls handelt es sich um sanft-säuselnde Sekunden-Sequenzen, wie sie wohl dem Gedichte entsprächen; diese Bedeutung erhalten sie erst durch die falsche Tempo- und Vortragsbezeichnung: Andante und durchgängiges Piano, und durch die Versetzung des Musikstücks in eine zu seinem Charakter nicht passende Tonart[1]).

Eine Transposition ist an sich gewiß nicht zu beanstanden, sie ist sogar bei der vielfach sehr hohen Lage der Lieder der »Singenden Muse« geboten. Aber man kann auch da etwas mehr Feingefühl bezeugen: es wird sicher viele geben, die es als unschön empfinden, wenn eine leichte fröhliche Melodie aus *D*-dur nach *Des*-dur versetzt wird (Nr. II u. XX), ein Schritt weiter wäre besser gewesen. Zum mindesten mußte die Originaltonart über den betreffenden Stücken vermerkt werden, und diese »wissenschaftliche Genauigkeit« kann man selbst von einer Ausgabe für den Hausgebrauch verlangen. Auch hätte in den einleitenden Bemerkungen erwähnt werden müssen, daß sämtliche Titel über den Sperontesliedern von dem Herausgeber stammen, ebenso war ein Hinweis nötig, daß zu dem Liede Nr. XI in der »Singenden Muse« ein andrer Text, wahrscheinlich der Urtext, steht, auf keinen Fall durfte ohne weiteres als Verfasser des Gedichtes: »Ihr Schönen höret an« Günther genannt werden, dessen Autorschaft ganz unerwiesen ist.

Ich glaube, es bedarf keiner Belege mehr für die allgemeine Unzulänglichkeit der Wustmann'schen Ausgabe der Rokokolieder, ihre Mängel sieht

---

1) Will man behaupten, Sperontes habe durch seine Textunterlage die Melodie zu einer pastoralen stempeln wollen, so widerspricht dem die Tatsache, daß er laut der Überschrift *Polonaise* auf Tempo und Rhythmik des Tanzes rechnet. Von ganz entscheidender Bedeutung ist aber der Echoeffekt zwischen den ersten Taktpaaren jedes Teiles, der von der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts unbedingt gefordert wird: durch ihn ist ein kräftiges *f* zu Beginn verlangt, dem sich ein kräftiger Rhythmus von selbst zugesellt, und dieses steht einer Umstimmung der Musik ins Pastorale völlig entgegen.

jeder einigermaßen Urteilsfähige auf den ersten Blick. Es war aber nötig, dieselben einmal scharf zu beleuchten, da sie bis zu einem gewissen Grade typisch für solche Publikationen sind, und das mußte gerade an dieser Stelle und in diesen Blättern geschehen, damit nicht die irrige Meinung entsteht, als billigten die Vertreter der Musikwissenschaft derartige Bearbeitungen.

Davos-Platz. **Edw. Buhle.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

Numéro du 15 Février.

Léonard de Vinci Musicien, par **J. Péladan.**

Léonard de Vinci nous a laissé dans ses écrits de nombreuses remarques sur la musique et l'acoustique. Ces notes éparses donnent la preuve d'une rare compréhension musicale; et sans nous permettre d'affirmer que Léonard fut aussi grand musicien que grand peintre, elles nous montrent en quelle haute estime il tenait la musique, à la quelle il accordait le deuxième rang dans la hiérarchie des arts.

Rameau et ses descendants par **L. de La Laurencie.**

La découverte d'un portrait de Rameau, du au pastelliste La Tour ramène une fois encore l'attention sur la vie du grand musicien français. M. de L. Laurencie a été asser heureurs pour éclaircir, entre autres points encore obscurs la généalogie des familles Gaultier et Baudet, issues directement d'un 6e fils de Rameau. (2 portraits et 2 pages de musique inédite.)

Le Concert Classique Oriental par **Le P. Thibaut.**

La musique orientale, supérieurement expressive, excelle à traduire les passions tendres ou affectueuses, la tristesse ou la mélancolie. Comme notre musique classique, elle obéit à des règles précises et invariables. La symphonie orientale, dans sa forme traditionnelle, comprend neuf morceaux. Nous donnons ici un aperçu de chacun d'eux en indiquant son style et son caractère.

(15 pages de musique inédite.)

Vorlesungen über Musik.

München. Frl. Dr. B. Wallner in der Jugendgruppe des katholischen Frauenbundes: Hausmusik in der Vergangenheit. Der Vortrag wurde mit einer großen Anzahl Lieder und Instrumentalstücken (von Neidhart von Reuenthal bis zu dall'Abaco) an geeigneten Stellen illustriert. Es war dies die erste derartige Veranstaltung in diesem Frauenverein, der vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus geleitet wurde.

Notizen.

Berlin. Im Verein für die Geschichte Berlins veranstaltete die Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik (Leitung: G. Lenzewski) ein Konzert: Die Hohenzollern als Förderer der Musik im 18. Jahrhundert. Zum Vortrag kamen Werke der Prinzessin Amalie, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, Friedrichs II. und Prinzen Louis Ferdinand (Oktett). Ein früheres Konzert der gleichen Gesellschaft, deren Gründung im Oktoberheft angezeigt wurde, brachte Werke von M. Franck, A. Ariosti (Kantate: *Il naufraggio*), J. S. Bach, G. B. Pergolesi, J. A. Hasse (Konzert für Flöte), L. Mozart (die Bauernhochzeit).

Leipzig. In den Tagen vom 20.—22. Mai findet hier ein zweites Leipziger Bachfest des hiesigen Bachvereins unter Leitung Prof. Karl Straube's statt.

Diese Bachfeste, die eine ständige Einrichtung werden sollen und deren erstes anläßlich der Denkmalsenthüllung vor 3 Jahren stattfand, haben mit den Bachfesten der Neuen Bachgesellschaft nichts zu tun, sondern sind eine spezielle Leipziger Einrichtung, entstanden aus dem Bestreben, gerade hier in Leipzig der Kunst des Meisters eine besondere Pflege angedeihen zu lassen. Der Rat der Stadt bringt denn auch diesen Festen, die wirklich als ein kultureller Faktor zu betrachten sind, ein entschiedenes Interesse entgegen, das er besonders durch Subventionierung des Festes mit einer namhaften Summe betätigt. Das Fest bringt als Hauptwerk die Johannespassion, ferner finden zwei sonstige Kirchenkonzerte und zwei Instrumentalkonzerte statt.

Straßburg. Dem Privatdozenten für Musikwissenschaft Dr. Friedrich Ludwig wurde der Titel eines Professors verliehen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bach-Jahrbuch 1909. 6. Jahrgang. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1910]. 8°, 162 S. ℳ 4,—.

Das sechste Bach-Jahrbuch enthält gegenüber seinen Vorgängern ziemlich viel Kritik, deren positive Ergebnisse leider durch allzu Persönliches beeinträchtigt werden. Überdies muß sich der unvorbereitete Leser zum richtigen Verständnisse der Aufsätze Karl Nef's (»Bach's Verhältnis zu den Klavierinstrumenten« nicht: »zur Klaviermusik«, wie es im Inhaltsverzeichnisse heißt) und Rudolf Wustmann's (»Konnte Bach's Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?«) erst in anderen Publikationen orientieren, denn die Themen haben ihre Vorgeschichte und sind augenscheinlich noch nicht ganz erledigt. Deshalb sei hier nicht näher auf sie eingegangen. In Wustmann's zweitem Aufsatze »Matthäuspassion, erster Teil« begegnen wir einer ausführlichen, scharfen Kritik des vielbeachteten Heuß'schen Buches über Bach's Matthäuspassion (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.) Es wird in der Einleitung mit Recht anerkannt, daß Heuß »seiner Aufgabe mit viel psychologischer Energie nachgegangen« ist und daß der Schrift auch da anregende Kraft innewohnt, wo man den Verfasser Irrwege neben dem Wesen der Bach'schen Kunst her einschlagen sieht«. »Es gibt«, sagt Wustmann weiter, »ein produktives Irren, das durch seine Neuheit und Intensität zu wiederholtem Aufsuchen der Wahrheit beinahe zwingt, und von dieser Art scheint mir die Heuß'sche Schrift zu sein.« Gut! Allein: Was ist Wahrheit? Sind wir heute wirklich schon so weit, den künstlerischen Gehalt von Bach's Matthäuspassion bis zum letzten Takt einwandfrei und erschöpfend darstellen und somit »die« Auffassung diktieren zu können? Tatsächlich geht es bei Heuß ohne Übertreibung des hermeneutischen Prinzips nicht ab und man wird bei der sehr lebhaften Bestimmtheit und zuweilen fast aggressiven Schärfe Heuß'scher Ausdrucksweise auch die entsprechende Schärfe der Kritik verstehen. Wustmann's Besprechung enthält nun ohne Zweifel viel Richtiges; sie ist aber, mindestens für das Bach-Jahrbuch zu einseitig (und persönlich!), denn außer der summierenden Einleitung bleibt sie im einzelnen durchweg negativ und scharf ablehnend. (Übrigens braucht C. Ph. E. Bach's von Lessing überlieferten Ausspruch über Telemanns »Malerei« nicht mehr als unverwendet zu gelten[1]). Von dem vielen Positiven und Wertvollen in Heußens Schrift erfährt der Leser leider nichts. Und für die Leser ist doch das Jahrbuch da, sie haben ein Recht auf sachlich umfassende, möglichst objektive Würdigung von wichtigen Neuerscheinungen der Bachliteratur. Der Wert einer Kritik kann nur gewinnen, wenn sie außer dem Mangelhaften auch das Gute des geprüften Objekts begründend hervorhebt.

Sehr zu begrüßen ist die Sturm'sche Übersetzung des vielleicht besten Kapitels aus Dannreuther's bekannter »*Musical Ornamentation*«: »Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach«. Man unterschätzt es zuweilen. (Ob das allein stehende *t* bei J. S. Bach immer als Trillerzeichen zu gelten hat, muß wenigstens für die Chorwerke erst noch

1) s. Denkmäler d. Tonkunst Bd. 28, S. LVI Anm. 1.

bewiesen werden. Schon Rust äußerte hier berechtigte Zweifel. Davon soll an anderem Orte die Rede sein.) Unsere Bachdirigenten wird besonders der Abschnitt über die kurzen und langen Vorschläge interessieren. — Aufmerksame Beachtung verdient die Mitteilung von »Buxtehude's musikalischem Nachrufe beim Tode seines Vaters« und eines in Vergessenheit geratenen J. S. Bach'schen *g*moll-Trios für Orgel. Beides verdanken wir Reinhard Oppel, der den motivisch im wesentlichen gleichen Inhalt des Trios mit der Tenorarie »Ich will an den Himmel denken« aus der 166. Kantate (»Wo gehst du hin?«) aufzeigt und zu dem Ergebnis gelangt, daß das Trio vor der Arie entstanden ist. Das wäre also ein neuer Beitrag zu den bekannten Fällen, wo Bach eigene Werke erweiterte. Die Annahme Oppel's, daß Bach bei der gegebenenfalls persönlichen Ausführung des Continuo zu dieser Arie an verschiedenen Stellen die kontrapunktischen Kombinationen des Trios ausgenutzt haben würde, muß natürlich eine Annahme, eine Vermutung bleiben. Obwohl sie auf den ersten Blick so manches für sich hat, sei doch daran erinnert, daß der Triostil dieser Arie (und ähnlicher mit konzertierendem Soloinstrument) nicht verwischt werden darf; daß die Ausführung des Continuo grundsätzlich harmonisch und rhythmisch ist und nur in den Ausnahmefällen motivisch, d. h. obligat sein kann, wo der Baß nichts über sich hat, also die einzige reale Stimme darstellt. Selbst in diesem Falle wird ein erfahrener und geschmackvoller Akkompagnist die frei zuzusetzende Oberstimme umso ruhiger halten, je bewegter oder inhaltlich bedeutender das im Basse erklingende Thema ist. Ein Begleiter soll sich nicht vordrängen. Derselbe Bach, der es für nötig hielt, die Verzierungen der Willkür des Vortragenden zu entziehen und meistens sogar in Noten auszuschreiben, würde sich hüten, die Ergänzung obligater Stimmen dem Continuospieler zu überlassen; das hat der Meister doch oft genug bewiesen. Nur untermalen, nicht übermalen heißt das erste Gebot für den Akkompagnisten! Zudem braucht ein im wesentlichen (!) harmonisch-rhythmisches Akkompagnement durchaus nicht hölzern, geschmacklos oder überhaupt musikalisch unschön zu sein; eben hier liegt das, was man die Kunst des Generalbaß- oder besser Continuospielens nennen kann. Gegen Oppel's S. 34 in Noten gebrachten Vorschlag ist rein musikalisch wohl nichts einzuwenden; stilistisch liegt die Sache aus den eben angeführten Gründen etwas anders. Überdies hat der Mittelteil einer Da-capo-Arie gewöhnlich einen vom Hauptteil mehr oder weniger abweichenden Stimmungsausdruck, das darf auch in der Begleitung nicht unberücksichtigt bleiben. So wenig ein Motiv, wie das hier in Rede stehende, Haupt- und Nebensache zugleich sein kann, so stilistisch und ästhetisch unberechtigt ist es, den vorhandenen drei (originalen) obligaten Stimmen eine vierte, wohlgemerkt: ebenfalls obligate Stimme hinzuzufügen. Man muß nicht bachischer sein wollen als Bach; der Generalbaß ist nie ein kontrapunktisches Rätsel gewesen. und die Anzahl der vom Komponisten festgelegten realen Stimmen kann schließlich nicht beliebig vermehrt werden. (Diese Erkenntnis scheint im allgemeinen langsame, aber sichere Fortschritte zu machen.)

R. Handke schreibt über »Das Linearprinzip J. S. Bach's. Zum Begriff des Monumentalen in der Tonkunst«; diesen Begriff des Monumentalen faßt er »rein linear« auf. Linear sei die melodische Entwicklung, die Disponierung des harmonischen Grundstocks und die freie Entfaltung des stimmlichen Materials. Sowohl Bach wie die monodische Entwicklung der klassischen Instrumentalepoche hätten dieses Schaffensprinzip, nur löse Bach dabei seine Aufgabe im polyphonen Sinne. Handke »beginnt die Reihe der Darlegungen« mit der zweistimmigen *e*moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers; es ist demnach eine Artikelserie zu erwarten. Daß die fleißigen, aber rein äußerlichen Untersuchungen etwas für Bach Typisches ergäben, kann bis jetzt nicht behauptet werden, denn das von Handke Erörterte ist schließlich jedem wirklichen Kunstwerke eigen. Hoffentlich gelingt es dem Verfasser bei seinen weiteren Darlegungen, aus der unfruchtbaren Enge ausschließlich technisch-konstruktiver Kunstbetrachtung herauszukommen, denn Bach's Musik ist nicht »tönend bewegte Form« und man kann sich unmöglich damit einverstanden erklären, daß, wie Handke S. 6 sagt, der 2. Teil der *e*moll-Fuge (im Wohlt. Klav.) »das Formgenie Bach's in seiner ganzen Größe« zeige! — — — Am Schluß des Jahrbuches äußert sich Arnold Schering »Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages«, dessen »Leitsätze« Nr. 2, 3, 4 zweifellos Befremden erregen müssen und in vielleicht nicht ferner Zeit zu unbeabsichtigter Bedeutung gelangen werden. Im Anhang, den sogenannten« Mitteilungen« des Jahrbuchs diskutieren F. Arnold und Joh. Schreyer über Oktaven- und Quintenparallelen bei Bach.

Wenn es erlaubt ist, einen Wunsch an den Herausgeber zu richten, so wäre es der: das Bachjahrbuch möge künftig orientierende Besprechungen der im Laufe des Jahres neuerschienenen Bachliteratur und einen alljährlichen Bericht über den Stand der Bachpflege überhaupt bringen.

Max Schneider.

Bopp, A. Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik. Sonderabdruck a. d. Württembergischen Jahrbüchern f. Statistik u. Landeskunde. Jahrgang 1910. 2. Heft. Lex. 8°, S. 211—250. Stuttgart, Druck v. W. Kohlhammer, 1911.

Graf, Max. Richard Wagner im »Fliegenden Holländer«. Wien, F. Deuticke, 1911. ℳ 1,80.

Jahresbericht, 21., der Mozart-Gemeinde. Lex. 8°, 80 S. Salzburg, E. Höllrigl, 1911. ℳ —,75.

Katz, Moritz. Die Schilderung des musikalischen Eindruckes bei Schumann, Hoffmann und Tieck. (Giessener Dissertation) 8°, 55 S. Leipzig, J. A. Barth, 1910.

Kinsky, Georg. Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilh. Heyer in Cöln. 1. Bd. Besaitete Tasteninstrumente. Orgeln u. orgelartige Instrumente. Friktionsinstrumente. Lex. 8°, 478 S. Cöln, in Kommission v. Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 24,—.

Launis, Armas. Über Art, Entstehung u. Verbreitung der esthnisch-finnischen Runenmelodien. Eine Studie aus dem Gebiet d. vergl. Volksmelodieforschung. 8°, II, XXX, 125 S. Helsingfors, Finnische Literatur-Gesellschaft, 1910.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikflege in Ö. und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Redig. v. Dr. H. Botstiber, VIII. Jahrg. 1911. Gr. 8°, XII u. 481 S. Wien, C. Fromme, 1911. K 6,—.

Piel, P. Harmonielehre unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen f. das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrerseminare. Op. 64. Zehnte Aufl. v. P. Manderscheid. Gr. 8°, XIII u. 364 S. Düsseldorf, L. Schwann, 1910.

Reuß, Eduard. Franz Liszt in seinen Briefen. [Mit einer Einleitung.] Bücher der Weisheit u. Schönheit. 8°, 235 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1910. ℳ 3,—.

Seydel, Martin. Elemente der Stimmbildung und Sprechkunst. Leipzig, Roeder u. Schunke. ℳ —,50.

Steinitzer, Max. Richard Strauß. Berlin, Schuster & Löffler, 1911. ℳ 5,—.

Richard **Strauß**-Katalog. Mit Einführung v. R. Specht. Wien, Universal-Edition. ℳ —,50.

Thomas-San-Galli, Wolfg. A. Beethoven u. die unsterbliche Geliebte: Amalie Sebald, Goethe, Therese Brunswik und anderes. Mit Benutzung unbekannten Materials. Gr. 8°, 70 S. München, Wunderhorn-Verlag, 1910. ℳ 2,50.

Vogeleis, Mart. Quellen u. Bausteine z. einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500—1800. 8°, 848 S. Straßburg, F. X. Le Roux & Co., 1911, ℳ 10,—.

Weissmann, Adolf. Berlin als Musikstadt. Berlin, Schuster & Löffler, 1911. ℳ 12,—

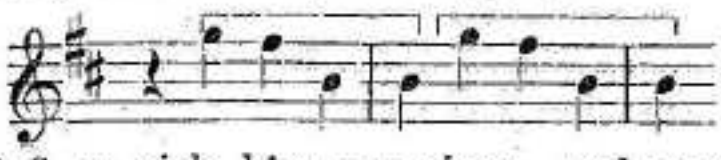
Besprechung von Musikalien.

Bach, J. S. Kantate Nr. 4. Christ lag in Todesbanden. Nr. 104. Du Hirte Israel, höre, herausgegeben, mit einleitenden Worten, Vortragszeichen usw. versehen von Siegfried Ochs. Kleine Partitur-Ausgabe, Leipzig, E. Eulenburg (1911), à ℳ 1.50.

Zunächst sei gebührend hervorgehoben, daß der berühmte Chorleiter sich durchaus den Prinzipien der Historiker anschließt, und er mit Schärfe u. a. den Satz ausspricht: »Es hat sich in einer jeden Zweifel beseitigenden Klarheit gezeigt, daß der Bach'sche Satz, besonders soweit das Orchester in Frage kommt, einer Einmischung von fremder Hand nicht bedarf«. Man sieht, die Zeit der Bearbeitungen à la Franz gehört auch bei den praktischen Musikern bald der Historie an.

Nicht ganz einverstanden bin ich hingegen mit der Art der Ausgabe, die von der bisherigen Praxis der Eulenburg'schen Partiturausgaben, (Vgl. die Ausgabe der Matthäuspassion sowie die des Messias) das Original in reiner Form zu übermitteln, wesentlich abweicht. Ochs hat den Kantaten die Vortragszeichen beigegeben, nach denen er die Werke aufführt. Es

ist nun sicher interessant, die Auffassung eines so vorzüglichen Dirigenten kennen zu lernen, aber es widerspricht dies dem bisherigen Zweck dieser so verdienstlichen kleinen Partiturausgaben, zumal es dem Herausgeber nicht gelungen ist, Original und Zutat durchaus klar und Jedem kenntlich zu machen. In der ersten der beiden Kantaten steht die Sachlage insofern noch günstig, als sozusagen gar keine originalen Vortragszeichen vorhanden sind, was im Vorwort angemerkt ist. Aber man stößt dennoch auf Zutaten, die sich ohne einen Vergleich mit dem Original nicht als solche erkennen lassen. So vor allem in der Phrasierung, die da und dort charakteristisch verändert ist. Gleich der Anfang gibt ein Beispiel. Die *Sinfonia* beginnt:



Daß es sich hier um einen, und zwar poetischen Echoeffekt — eine Art Widerruf, der ganz im Wesen des Werkes liegt — handelt, scheint mir zweifellos; wenn es nun in der Ausgabe heißt:

so ist das Original schon durch die mir unstatthaft erscheinende, verweichlichende Bindung nicht mehr recht zu erkennen. Im übrigen ist zu bemerken, daß Ochs mit der Hinzufügung von Vortragszeichen im Ganzen sparsam umgeht, die *Sinfonia* eine Ausnahme ist. Aber gerade Änderungen in der Phrasierung trifft man öfters. Wenn im 2. Vers die Baßstimme entgegen dem Original teilweise gebunden wird, so geht mein Urteil dahin, daß dadurch in diesen Satz ein fremder Zug getragen wird. Dieser unaufhörliche, unerbittliche Todes-Baß (Text: Den Tod Niemand zwingen kunnt bei allen Menschenkindern), der den stärksten Gegensatz zu den in tiefster Schwermut versunkenen Vokalstimmen bildet, wird durch jede Bindung verweichlicht. Ich sage das nicht, um an den Vortragsangaben von Ochs Kritik zu üben — dies sei nächstens bei Ausgaben der Neuen Bachgesellschaft getan —, sondern einzig deshalb, um darzulegen, wie die scheinbar geringfügigsten, nicht kenntlich gemachten Zutaten und Änderungen von Herausgebern das Original verwischen, d. h. es einem Studierenden unmöglich machen können, die Absichten Bach's klar erkennen zu lernen. Und einzig darum handelt es sich, um nichts mehr und um nichts weniger. So sei hier auch einzig der Wunsch ausgesprochen, daß die Verlagshandlung für fernere Ausgaben älterer Musikwerke bei ihrem einzig richtigen Prinzip verharren möge, unbedingt das Original zu geben.

Noch sei bemerkt, daß Ochs in der Kantate Nr. 4 zwei starke Fehler entdeckt hat, die hier angegeben seien. Auf S. 120, unterstes System, Takt 4 hat die Auftaktnote des Singbasses *h* statt *g* zu heißen, S. 121, unterstes System, Takt 2 die erste Note des gleichen Baßes *e*, statt *c* (was Quinten mit der 1. Viola ergäbe). Ein ganz miserables Geschick hats gefügt, daß der zweite dieser Fehler trotz seiner Entdeckung sich auch in diese Ausgabe hineinzuschleichen gewußt hat.

A. H.

Bach, Ernst, Sammlung auserlesener Fabeln, und **Herbing,** Valentin, Musikalischer Versuch. Hrsg. v. H. Kretzschmar. Denkmäler deutscher Tonkunst. 42. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 20,—.

Händel, Der Messias. Übers. v. Frd. Chrysander. Herausgegeben und mit einführenden Worten versehen von Fritz Volbach. Text deutsch und englisch. Leipzig, E. Eulenburg (1911) ℳ 6.—.

Volbach hat sich durch die Partiturausgabe des Messias ein Verdienst überhaupt, ein ganz besonderes aber durch die Art, in der sie geschah, erworben. Sie fußt genau auf der Ausgabe der Händelgesellschaft, berücksigtigt aber in äußerst passender Weise die Bearbeitungen von Chrysander und Mozart. Das letztere geschah nur andeutungsweise, nämlich so, daß angegeben wird, welche Stücke sich bei Mozart finden und welche Instrumente von ihm hinzugezogen worden sind. Ähnlich geschah es Chrysander gegenüber; selbst die Striche in den einzelnen Stücken sind angemerkt, nur fehlen — und zwar mit Recht, da die Originalgestalt absolut unzweideutig hervortreten sollte — die Kadenzen. Die Seccorezitative sind indessen ausgesetzt, und ferner ist an einigen Arien und Chören praktisch gezeigt, wie das stilgerechte Akkompagnement gehandhabt werden soll. An Vortragszeichen findet sich einzig, was im Original steht, so daß man durchaus das Original vor sich hat. Die Ausgabe präsentiert sich deshalb direkt als eine Schule für die Bearbeitung Händel'scher Werke, von Musik dieser Zeit überhaupt. Tatsächlich können sich praktische Musiker, die zu den stil-

gerechten Bearbeitungsprinzipien noch keine Beziehungen haben, an der Hand dieser Ausgabe geradezu mustergiltig unterrichten. Zu allem hin orientiert noch ein Vorwort »Einführung in das Wesen und die Praxis der Werke Händel's, besonders des ‚Messias'« über alles Nähere im einzelnen, und zwar vorzüglich[1]), da Volbach auf dem Gebiete der Händelpraxis wirklicher Fachmann ist. So stellt sich die Ausgabe als ganz ausgezeichnetes Mittel dar, die Prinzipien der Musikwissenschaft auf dem Gebiete der Aufführungspraxis in weite Kreise zu tragen, und sie sei wärmstens empfohlen. Daß die Übersetzung Chrysander's gewählt werden konnte, ist noch ein besonderes Verdienst der Ausgabe. Hoffentlich bleibt das Werk nicht das einzige von Händel, das in diesen handlichen und billigen Ausgaben vorgelegt wird.

A. H.

Haßler, Hans Leo. Werke, dritter Teil. Madrigale zu 5, 6, 7 und 8 Stimmen von 1596. Eingeleitet u. herausgegeben v. Rudolf Schwartz. Denkmäler d. Tonkunst in Bayern. XI. Jahrg. 1. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 15,—.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Mitteilungen Nr. 103, März. Enthält u. a. bemerkenswerte Nachrichten über Ausgaben Wagnerscher Werke, über unsere Gesellschaft, über Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft usw. Angezeigt werden an Denkmälern 1. deutsche: P. Dulichius, 2. Bd., hrsg. v. R. Schwartz, 2. bayrische: Alarico il Baltha, Oper von A. Steffani, hrsg. v. H. Riemann, 3. österreichische: Die Bergknappen, hrsg. v. R. Haas, Österr. Lautenmusik im 16. Jahrhdt., hrsg. v. A. Koczirz. Ferner Anzeigen über neu erschienene Bücher des Verlags.

R. Levi, Stuttgart, Calwerstr. 25. Antiquariatskatalog Nr. 189. Musikbibliothek des † Dr. A. Obrist. I. Bücher zur Geschichte und Theorie der Musik. II. Vokal- und Instrumentalmusik. III. Autographen und Porträts von Musikern, die auf Musik bezug haben. (1976 Nummern; darunter vieles Seltene.)

K. Th. Völcker, Frankfurt a. M., Römerberg 3. Versteigerungskatalog Nr. 3 (Auflösung des Geschäftes). Darunter e. kleine Abteilung: Musik u. Theater (Nr. 1769—1872). Versteigerung den 20. März.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Berlin.

Am 21. Januar hielt Mr. Edward S. Dent vom Kings College in Cambridge einen Vortrag in deutscher Sprache über den »*Amfiparnaso*« des Orazio Vecchi.

Von der Vorrede Vecchi's ausgehend, legte er dar, daß man es bei diesem seltsamen Werke nicht mit einem Opernversuche zu tun habe, sondern vielmehr mit einer Art »sinfonischer Dichtung für Vokalmusik«, zu welcher der Text, als eine Art Konzertführer, dem Publikum in die Hand gegeben worden sei. Der Verzicht auf die szenische Darstellung sei gerade das Neue an dieser »*Comedia harmonica*«. Vecchi brauchte die Bühne für dieses Stück nicht, weil, wie Mr. Dent eingehend nachwies, die Handlung sowohl, wie die einzelnen Figuren durchaus typisch gebildet sind und als jedem Hörer vertraut vorausgesetzt werden konnten. Der Text ist wahrscheinlich nach einem Entwurfe Vecchi's von dem 1550 geborenen Dichter Giulio Cesare Croce gefertigt, wie ein von Mr. Dent in Bologna aufgefundenener Brief Croce's an Vecchi vermuten läßt. An Parallelstellen in anderen Stücken Croce's wurde diese Annahme ausführlich begründet. Eine in die Einzelheiten eindringende Besprechung der Musik und des Textes des *Amfiparnaso* schloß Mr. Dent mit dem Hinweise, wieviel mehr in dieser Art von Werken und in der Kammermusik der Zeit der wahrhafte Ausdruck des Empfindens dieser Epoche zu finden sei, als in der bisher hierfür als fast ausschließlich maßgebend betrachteten Kirchenmusik.

---

1) Schade, daß es nicht auch in englischer und französischer Sprache erschienen ist.

Die zahlreiche Zuhörerschaft dankte für den inhaltlich, wie in der Darstellung überaus anregenden Vortrag durch lebhaften Beifall und nahm charakteristische Proben der Musik Vecchi's, die Herr Dr. Leichtentritt mit einer kleinen Gesangsvereinigung zu Gehör brachte, mit Interesse und Dank entgegen.

i. V. **Werner Wolffheim.**

Frankfurt a. M.

Am 12. Januar war den Mitgliedern der Ortsgruppe Gelegenheit gegeben, einem vom Verein für Geschichte und Altertumskunde veranstalteten Vortrag beizuwohnen, den Prof. Dr. B. Müller, der Direktor des Historischen Museums, über »Xaver Schnyder von Wartensee und die Harmonika« hielt; an dieser Stelle muß der Hinweis genügen, daß die Arbeit in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift »Alt-Frankfurt« zum Druck gelangen wird.

In der Februar-Sitzung der Ortsgruppe sprach Herr Dr. M. Bauer über Carl Maria von Weber als Kirchenkomponisten. Der Vortragende unterwarf die drei hier in Frage kommenden Werke (Die Hymne »In seiner Ordnung schafft der Herr« sowie die Messen in *Es*-Dur und in *G*-Dur) einer eingehenden Betrachtung und hob in der Entstehungsgeschichte der Werke namentlich die Beziehungen Weber's zum sächsischen Herrscherhause hervor. Er wies auf die tiefe Religiosität Weber's hin, die diese Werke weit über das Niveau gewöhnlicher Gelegenheitskompositionen hinaushebe. Nachdem der Vortragende die Details der Entstehungsgeschichte dieser Werke, ihre ersten Aufführungen und die Berichte der zeitgenössischen Kritik erörtert hatte, ging er zu einer eingehenden musikalischen Analyse über, um die sich Herr Rudolf Weill große Verdienste erwarb. Außer dem Kyrie, den Hauptstellen des Gloria und des Credo kamen namentlich das Sanktus und das Benediktus zur genauen Erläuterung. Es wurde auch auf die auffallende Übereinstimmung des Benediktus der *G*-Dur-Messe mit dem Gebet aus dem Freischütz hingewiesen. An die theoretische und praktische Analyse schloß sich eine kurze Darlegung der Stellung, welche die Messen Weber's in der Geschichte der Instrumentalmessen des 19. Jahrhunderts einnehmen. Die Messen seien den Jugendmessen Schubert's eng verwandt, speziell der *F*-Dur-Messe und der *G*-Dur-Messe Schubert's. Zum Schlusse beleuchtete der Vortragende die Messen Liszt's und Bruckner's und warnte davor, an die Messenschöpfungen der Meister nach Beethoven den Maßstab der Missa Solemnis anzulegen.

Der ebenso interessante als belehrende Abend wird bei vielen Mitgliedern den Wunsch erweckt haben, öfters derartigen analysierenden Betrachtungen weniger bekannter Meisterwerke zu begegnen.

A. Dessoff.

Leipzig.

Wir Leipziger feierten am 31. Januar im kleinen Saale des Künstlerhauses nachträglich den 90. Geburtstag Rochus v. Liliencron's in einer — wie wir sagen dürfen — des Jubilars würdigen Weise. Der Vorsitzende, Herr Prof. Dr. A. Prüfer, entwarf den Anwesenden ein scharf umrissenes Bild des nicht nur um die deutsche Sprach- und Geschichtswissenschaft, sondern auch für die Musiker speziell um deren Forschung hochverdienten Gelehrten, indem er Hermann Kretzschmar's Vorwort zur Liliencronfestschrift verlas, mit dem Hinweis auf Johannes Wolf's in unserer Zeitschrift veröffentlichte Festrede seines Lebensganges nur kurz gedachte, den Musikhistoriker und Dichter aber mit besonders warmen Worten der Verehrung würdigte.

Es war ein glücklicher Gedanke, daß man den Gefeierten darauf durch den Vortrag einer Anzahl von ihm vierstimmig gesetzter Lieder gewissermaßen selbst zu Worte kommen ließ. So gelangten von dem feingeschulten Peterskirchenchor unter seinem zielbewußten Kantor, Herrn Oberlehrer G. Borchers, aus den »Liedern und Sprüchen aus der letzten Zeit des Minnegesangs« das »Bußlied des Tannhäuser«, »Jugendlust« und das »Lied im Mai«, aus »Deutsches Leben im Volkslied um 1530« »Es wollt' ein Jäger jagen«, »Lieblich hat sich gesellet«

und »Der Gutzgauch« (der wiederholt werden mußte) zur wohlgelungenen Wiedergabe. Außerdem verlas Herr Borchers die gemüt- und humorvolle Novelle Liliencron's »Wie man in Amwald Musik macht« mit eindringlicher, lebensvoller Sprache.

Die Darbietungen, die alle einen dankbaren Erfolg erzielten, wurden von Herrn Prof. Dr. Prüfer mit sachkundigen Erläuterungen umrahmt. Der Besuch war zwar ziemlich gut, ließ aber leider seitens der Mitglieder selbst vieles zu wünschen übrig.

Max Unger.

Mannheim.

Endlich ist auch in der Stadt Cannabich's und Stamitzen's eine Ortsgruppe der IMG. grgründet worden. Herr Direktor Karl Zuschneid, der Leiter der Hochschule für Musik in Mannheim, hatte vor einiger Zeit Herrn Prof. Dr. Wolfrum-Heidelberg eingeladen, einen Vortrag zu halten. Das Thema behandelte Friedemann Bach. Die Beteiligung war sehr gering, der lehrreiche Vortrag hätte weit größere Beachtung verdient. Ende Januar sandte Herr Direktor Zuschneid ein Schreiben an die Musikliebhaber der Stadt und lud sie ein, der IMG. beizutreten, zugleich mit einer Einladung zum vierten Hauskonzert (3. Februar) der Hochschule, das dem süddeutschen Komponisten Julius Weismann gewidmet war, und das die erste Veranstaltung der Ortsgruppe Mannheim bedeuten sollte. Der kleine Saal der Hochschule ist so recht geeignet für intimere Veranstaltungen, wo man den großen, steifen, hellerleuchteten, modernen Konzertsaal so gerne vermißt. Die Hauskonzerte der Hochschule sind ein glücklicher Gedanke. Sie wollen wieder mehr und mehr zur Hausmusik hinarbeiten, dem eigentlichen Urquell aller echten, ehrlichen Musikbetätigung. Der Abend verlief sehr stimmungsvoll. Wir lernten in Weismann einen durchaus ernsten Musiker kennen, der schon jetzt zu großen Hoffnungen, namentlich auf dem Gebiete der Liedkomposition berechtigt. Auch seine Sonate für Solovioline wußte den Hörer durchweg in Spannung zu erhalten, was gewiß etwas heißen will. Frl. Anna Hegner aus Basel trug sie aber auch mit überzeugender Meisterschaft vor, so daß der Erfolg sicher war. In Herrn Hans Vaterhaus aus Frankfurt lernten wir einen Sänger kennen, dem einige Lieder Weismann's geradezu auf den Leib geschrieben zu sein schienen. Sein Vortrag war meisterlich. Frau Martha Batz-Kalender aus Köln tat ebenfalls ihr Bestes, den Weismann'schen Gesängen zum Erfolge zu verhelfen. Der Komponist begleitete seine musikalischen Geisteskinder am Flügel und erntete wohlverdienten, reichen Beifall.

H. W. Egel.

Wien.

Im heurigen Vereinsjahre wurden in unserer Ortsgruppe drei Vorträge gehalten, die sich alle mit den Problemen folkloristischer Musikforschung beschäftigten. Den ersten hielt Professor Diettrich über japanische Musik, in dem er, als ehemaliger Leiter des Konservatoriums in Tokio überaus viel Wissenswertes und Interessantes zu sagen wußte.

Den zweiten hielt Herr Julius Major aus Budapest über ein neues Tonsystem. Mitglied Julius Major hat, angeregt einerseits durch seine folkloristisch-musikalischen Forschungen im Süden, andrerseits durch die moderne Strömung, nach neuen Melodien und Harmonien-Quellen gefahndet und gefunden, daß sich in der Gegenwart eine Übersättigung gegenüber der Dur- und Molltonarten und gegenüber den aus jenen hervorgehenden Harmonien kundgibt. Auch das Verblassen der Kirchentonarten gereichte der musikalischen Evolution zum Schaden. Major ist aber noch einen Schritt weiter gedrungen. Er hat außer den bisher verwendeten auch viele neue Tonleitern und infolgedessen neue Harmonien zusammengestellt, so daß sich mit den bisherigen – von einem Ton begonnenen — 154 Tonleitern ergeben. Diese Tonleitern hat Major ihrer Bestandteile gemäß in drei Tabellen gruppiert, sie harmonisch untersucht, und außer den bisher gelehrten 4 Dreiklängen noch weitere 12 Dreiklänge aufgestellt. Auf Grund dieser neuen Theorie ist Major's nächstes Ziel, eine Sammlung kurzer, längerer Sätze zu komponieren, unter dem Titel: »*Gradus ad Parnassum*« zu veröffentlichen,

und so den Musikern Gelegenheit zu geben, alle diese Tonarten auf ihren künstlerischen Wert hin zu prüfen. Major hat uns einige solcher Sätzchen vorgespielt.

Wir hörten ferner einige Lieder der in Siebenbürgen verschollenen Sekte »*Sabarier*« aus dem Jahr 1630, sowie mehrere bosnische Lieder, die Major teils aus der Kuhač Sammlung genommen, teils selber aufgefunden und dann zum Konzertgebrauch bearbeitet hat, und die von Herrn Dr. E. Joubert gesungen wurden.

In der Januarsitzung sprach Herr Dr. Erwin Felber über »die Wurzeln der primitiven Musik«. Er betonte zunächst die notwendige Evolution in der Kunst, nach den Gesetzen der Vererbung, Variation und natürlichen Zuchtwahl, welche ganz analog sei der kontinuierlichen Entwicklungsreihe in der organischen Natur. Die Kunst findet sich bei allen Primitiven, ein Beweis für die Notwendigkeit ihrer sozialen Funktion, sie ist ursprünglich nicht Selbstzweck, sondern wurzelt im Alltagsleben, in der Arbeit, Liebe, Krieg, Totenkult, Zauber usw. Aus dem Rahmen des primitiven Gesamtkunstwerks (Musik. Tanz, Theater) tritt der Tanz hervor als mächtigster Ausdruck des primitiven ästhetischen Gefühls. Er ist ursprünglich Einzeltanz, nur Umsetzung der Psyche in Ausdruck und Bewegung, reiner Inhalt, hart ans Pathologische angrenzend, arhythmisch. Rhythmus sei erst eine spätere Entwicklungsform, entstanden durch 1. Nachahmung, 2. Gemeinsamkeit, 3. Erleichterung infolge rhythmischer Formen, 4. Kraftersparnis durch rhythmische Bewegungen. Weil nun der Rhythmus nicht das Primäre im Tanze sei, so könne er auch nicht die Urform der Musik sein.

Die Darwin'sche Herleitung der Musik aus den tierischen Lautäußerungen könnte nicht zur schreitenden, sondern nur zur gleitenden Musik führen, tatsächlich der ältesten Art menschlicher Tongebung, die sich jedoch im Kampfe ums Dasein nicht bewährt hat. Erwähnt wurden weiter die Theorie R. Wagner's, Beispiele über Wort-Ton-Sprache bei Siamesen, Chinesen, Hottentotten usw., und namentlich die Sprachtheorie Spencer's, die Gegenargumente Gurney's, Wallaschek's und Stumpf's, welche der Vortragende bekämpft. Dr. F. betont, daß die Intervalle kein ursprüngliches Gut der Musik seien, sondern sich aus Tonwiederholung, Tonschleifen, Schritt und Sprung sowie deren Differenzierung und Variationen allmählich herausgebildet hätten, unterstützt durch die gleichnamigen Bewegungen des Tanzes. Ihr Ursprung sei das Hinauswachsen über die Sprache zu intensiverer und resonanterer Tongebung, einerseits infolge heftiger Gefühlserregung, andererseits bei besonders feierlichen Anlässen, wie magisch-kultischen Übungen. So hätten sich je nach der Art und dem Grade der Gefühlserregung bei verschiedenen Stämmen verschiedene Intervall-Embryos herausgebildet — Stufe des primitiven musikalischen Ausdrucks — sich viel später unter dem Einfluß der kosmischen 7, deren Einwirkung sich ja auf allen Geistes- und Himmelsgebieten zeigt, innerhalb der Oktave in allen möglichen Intervallabarten nach der 7-Zahl geordnet, und aus dieser Unmenge von möglichen Skalen, z. B. der Distanzskala, hätte sich im Laufe der Jahrtausende die Konsonanzskala durch natürliche Zuchtwahl herausgebildet, der vorläufige Schlußstein im Gebäude der Skala. So entwickle sich einerseits die Vokalmusik aus der Sprache, andererseits könnte sich die Instrumentalmusik aus einer sprachlichen Abart, der Signalsprache, herausgebildet haben. Weder in der Natur noch in der Kunst sei es zweckmäßig, nur eine einzige Wurzel anzunehmen. Das rein rhythmische Schlagwerk läßt je nach der Art und Stelle des Schlagens kleinste Tonveränderungen zu. Dadurch würde eine Assoziation zwischen Ton und Rhythmus, Tonsinn und Zeitsinn hergestellt, also Musik im Gegensatz zum reinen Rhythmus, der bloß rhythmischen Technik.

Also die Vokalmusik könnte in der Sprache, die Instrumentalmusik im Rhythmus wurzeln, später beeinflussen sie sich gegenseitig; natürlich sind auch Instrumentenbau und Musiktheorie für die weitere Entwicklung maßgebend.

Es folgten dann noch Betrachtungen über Entstehung von Polyphonie und Harmonie, über Möglichkeiten einer musikalischen Weiterentwicklung und teilweise Erläuterung des Ausgeführten durch phonographische Vorführungen primitiver Musik.

Egon Wellesz.

Neue Mitglieder.

Prof. **Frederick Alexander,** State Normal College, Ypsilanti, Michigan.
Karl Anton, cand. phil., Halle a. S., Große Wallstraße 11.
W. J. Baltzell, 150 Tremont Street, Boston, Mass.
Richard Keys Biggs, 24 Alexandrine St. West, Detroit, Michigan.
Stephan Blum, Großkaufmann Mannheim, D. 7. 6.
M. Bosc, 61, rue du Rocher, Paris, IX.
Edward M. Bowman, Steinway Hall, New York City.
Frau **Bucknill,** Karlsruhe, Gartenstraße 27.
Henry P. Cames, Lincoln, Nebraska.
Newton J. Corey, 35 Woodward Terrace, Detroit, Michigan.
Thomas P. Currier, 5 Walnut St., Boston, Mass.
Henry Davey, Esq. 70 Montpellier Road, Brighton, Großbrit.
Mr. **Delaunay,** Professeur au Conservatoire, 6 bis rue St. Dominique, Nîmes (Gard).
Félicien Durant, Chef d'orchestre, Directeur des Concerts Durant, 149, rue de la Victoire, Brüssel.
Exzellenz Staatsminister **v. Dusch,** Minister der Justiz, des Kultus u. Unterrichts, Karlsruhe, Jahnstraße 12.
Carl Faelten, 30 Huntington Ave., Boston, Mass.
Arthur Foote, 6 Newbury St., Boston, Mass.
Mr. **Granier,** Directeur du Conservatoire, 1 Boulevard Pasteur, Montpellier (Hérault).
Paul Gros fils, 35, Avenue Elisée Reclus, Paris, VII.
Prof. **Clarence G. Hamilton,** Wellesley College, Wellesley, Mass.
Edward Burlingame Hill, 4 Marlboro Street, Boston, Mass.
William Howland, 1503 Cambridge Road, Ann Arbor, Michigan.
Edwin Hughes, 25 Adelaide St., Detroit, Michigan.
C. B. Ingham, Esq., Moira House, Eastbourne, Greatbr.
Hermann Junker, Pianist, Karlsruhe, Jollystraße 10.
Mr. **Legras,** 10 bis rue petite Saunerie, Avignon (France).
Harry R. Lewis, Esq. 5 Argyll Road, Kensington, London W.
Prof. **Hamilton C. Mac Dougall,** Wellesley College, Wellesley, Mass.
Charles Manners, Esq. The Hyde, Hendon, Middlesex.
Prof. **John P. Marshall,** Boston University, Boston, Mass.
H. Nègre, Quai de la Fontaine 23, Nîmes (Gard).
Paul Karl Nettl, stud. phil., Prag, Klemensgasse 48.
Marshall Pease, 530 Woodward Ave., Detroit, Michigan.
Daniel Price, Esq. 1 Gunnersbury Mansions, Gunnersbury, London W.
Fräulein **Anna Reiß,** Mannheim, E. 7. 20.
J. A. Rodgers, Esq., 31 Wolstenholme, Greatbr.
Constantin von Sarnecki, Warschau, Nowojasna 6.
Fräulein **Margarethe Schweikert,** Tonkünstlerin, Karlsruhe, Hirschstraße 65.
A. Corbett Smith, Esq. Common Room, Middle Temple, London, E. C.
Prof. **W. R. Spalding,** 5 Berkeley Place, Cambridge, Mass.
I. Spencer Curwen, Esq. 24 Berners Street, London W.
Stephan Spieß, Warschau, Instytutowa 6.
Frau Dr. **Assia Spiro-Rombro,** Rom, 16, Via di Villa Patrizi.
Prior. Mrs. **H. Stansfeld,** St. Philip's Vicarage, Maidstone, Großbrit.
Karl Stark, Hauptlehrer, Karlsruhe, Westendstraße 31.
Franz Sváb, Professor der II. Staatsrealschule, Pilsen, Böhmen.
Dr. **H. Unger,** Komponist, München, Franz Josephstraße 18.
W. Wirtz, Fabrikdirektor, Mannheim, L. 14. 8.
Professor **Carl Paige Wood,** Denison University, Granville, Ohio, U. S. A.
Richard Zeckwer, 1617 Spruce St., Philadelphia, Pennsylvania.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Félix Raugel, Paris, jetzt: 54, Avenue du Maine.
Dr. **Rich. H. Stein,** Musikschriftsteller, Berlin, jetzt: Charlottenburg, Waitzstr. 12.
George B. Weston, Cambridge, Mass, jetzt: 21 Walker Street.

Ausgegeben Mitte März 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

(systematisch-alphabetisch geordnet)

Zusammengestellt von Max Schneider u. Gustav Beckmann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Neu aufgenommene Zeitschriften.

Ch The Choir and musical journal, London.
DS Deutsche Sängerbundeszeitung, Wien. [Sängerhalle u. Lyra.]
DV Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege, Wien.
Ha Die Harmonie. Zeitschrift der Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine, Hamburg.
MfA Musik für Alle. Monatshefte zur Pflege volkstümlicher Musik. Berlin, Ullstein.
MpB Musikpädagogische Blätter. Vereinigte Zeitschriften: Der Klavierlehrer. Gesangspädagogische Blätter. Berlin.
NZM Neue Zeitschrift für Musik (= Forts. von Musikal. Wochenblatt, Leipzig).

Adam, Adolphe, und sein »Postillon«. (Zepler) MfA 7, 2.
Adler, Felix, s. Neumann, Ang.
Ästhetik. Batka, Die »Einmaligkeit« unserer Musikgenüsse, KW 24, 9.
Akustik. (— —), Zur Charakteristik der Tonarten, SMZ 51, 3ff. — Hornbostel, Erich M. v., Musikpsychol. Bemerk. über Vogelsang, ZIMG 12, 5. — Pujol, L'acustica musical., RMC 7, 83/84. — Weigle, Beobachtungen beim Analysieren von Klangfarben, ZfI 31, 9. — Welsh, The future of the diatonic scale, MN 40, 1038.
Alcock, W. G., s. Besprechungen.
Aldrich, Dean. Bumpus, Bi-Centenary of the death of D. A. (Forts.), MN 40, 1036ff.
Altenburg, Wilh., s. Bassethorn, Musikinstrumente, Besprechungen, Wagner.
Amalie, Prinzessin von Preußen, als Musikerin. (Sachs), Hohenzollernjahrbuch 1910.
Andro, L., s. Oper, Psychologie, Weingartner.
d'Angeli, A., s. Oper.
Anthem. (— —), The chapel Anthem-book of 1635, MAnt Jan. 1911.
Anton, F. Max (G. T.), RMZ 12, 1.
Arne, Thomas Aug. Sonneck, »Caractacus« not Arne's Caractacus, SIMG 12, 2.
Arnheim, Amalie, s. Besprechungen.
Ausstellungen. Neißer, Arthur, Die Musik auf der Berliner Theaterausstellung, BW 13, 7. — Schmidkunz, Hans, Musikmuseen, BfHK 15, 5.
Bach, D. J., s. Volksmusik, Wien.
Bach, J. S. Landowska, B. y el clavicémbal, RMC 7, 83/84. — Niemann, B. als Klavierkomponist, BfHK 15, 4. — Paul, Vorwärts zu B.! MSS 5, 9.
Bach, Wilh. Fried. (Schünemann), Berlin. Neueste Nachrichten 22. 11. 1910.
Bäßler, K. M., s. Notenschrift.
Bagier, Guido, s. Musikunterricht.
Balakirew, Mili Alex. (Tideböhl), NMZ 33, 7
Bang, Herm., s. Gregor.
Barcelona. (— —), La questio de la banda municipal, RMC 7, 80.
Barclay Squire, W., s. Oper.
Barker, E. Phillips, s. Tanz.
Bartmuß, Rich. (Klanert), BfHK 15, 5. — (Theile), CEK 25, 1.
Bastianelli, Giann., s. Musik.
Batka, Rich., s. Ästhetik, Juristisches, Mosel, Neumann, Oper.
Bassethorn. Altenburg, Eine Wiedereinführung des B., DMMZ 33, 1—6.
Baumstark, A., s. Kirchenmusik.
Beck, J.-B., s. Troubadours.
Beethoven. (— —), Zur Erinnerung an die Einweihung des B.-Denkmals in Bonn, NMZ 32, 6. — Bellaigue, . . »Diabelli Variations«, MSt 35, 893. — Frimmel, B.'s Wettkämpfe mit dem Klavierspieler Wölfl, RMZ 12, 6. — Hammer, Versuch einer rhythm. Analyse des ersten Satzes der Cmoll-Sinfonie von L. v. B., NZfM 78, 1. — Hirschberg, Zu B.'s 140. Geburtstage, NMZ 32, 6, Eine verschollene B.-Anekdote, NMZ

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

32, 6. — v. Oertzen, B. beim Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, NZM 78, 2. — Schünemann, B.'s Briefe, Berliner Neueste Nachr. 17. 10. 1910. — Thomas-San-Galli, Als B. eigene Wirtschaft führte, RMZ 12, 6. — W. A., Spohr über B. u. Rich. Wagner, DMMZ 33, 5.
Behrends, Leop. s. Orgel.
Bekker, Paul, s. Brahms.
Bellaigue, Camille, s. Beethoven.
Bentley, Alys E., s. Musikunterricht.
Berger, Wilh. (Droste), NMZ 32, 10. — (Schwers), AMZ 38, 4.
Bergmans, Paul, s. Oper.
Berlin. (— —), Von d. komischen Oper, DMZ 42, 3. — Draber, Der großen Oper kleines Ende, NMZ 32, 6, Berliner Wandlungen, NMZ 32, 8. — Mayer Reinach, Friedrich d. Gr. u. das Berliner Opernhaus, Mk 10, 8. — Prümers, Konr. Kreutzer's Beziehungen zu B., To 15, 3. — Rosenberger, »Deutsches Opernhaus«, DB 3, 2.
Berlioz. Cumberland, The psychology of Berlioz, MT 52, 816.
de Bertha, A., s. Chopin.
Bertini, Paolo, s. Dirigieren, Musik.
Besprechungen. de Curzon: Meyerbeer (J.-G.-P.), ZIMG 12, 5. — Daffner: Musikwissenschaft und Universität (Justus), ZIMG 12, 3. — Dauriac: Le Musicien-Poète Wagner (Moos), ZIMG 12, 3. — Eymieu: L'œuvre de Meyerbeer (Servières), GM 57, 1. — Fux: Costanza e fortezza (Heuß), ZIMG 12, 3. — Grove: Dictionary (McNaught), MT 52, 815. — Hadow: Lecture on Church music, MT 52, 815. — Hennig: Der musiktheoretische Unterricht (Wolff), DTZ 9, 223. — Hohenemser: Joh. Brahms und die Volksmusik (Hemsen), DV 13, 1ff. — Kalischer: Beethoven u. seine Zeitgenossen, RMZ 12, 6. — Katschthaler: Storia della Musica Sacra (Millet), RMC 7, 81. — Kinkeldey: Orgel und Klavier in d. Musik d. XVI. Jahrh., (Schünemann) AMZ 38, 1. — Kretzschmar: Gesammelte Aufsätze (Kleefeld), Grenzboten 70, 4, (Justus), ZIMG 12, 5. — Landowska: Musique ancienne, RMC 7, 83/84. — H. Leichtentritt: Geschichte der Motette (Schneider), S 69, 1. — Lindgren: Dreiharmonische Studien (Eichberg), DTZ 9, 223. — Liszt, Werke (Neuausgabe) Wolffheim, AMZ 38, 1. — Macpherson: Music and its Appreciation, (— —), MN 40, 1037. — Müller-Reutter: »Lexikon der deutschen Konzertliteratur« (Liebscher), NMZ 32, 10. — Nagel: Studien zur Geschichte der Meistersinger (Staiger), ZIMG 12, 3. — Newman: Hugo Wolf (v. d. Pfordten), Sti 5, 5, (Mojsisovics), ZIMG 12, 5. — Pougin: Musiciens du XIX siècle (Malherbe), M 77, 3. — Prieger: ed. Beethoven's »Leonore« (J. S. S.), MM 40, 480. — Proceedings of the musical Association. Sess. 36 (Hayward), MN 40, 1039. — Quintas: Nueva técnica del piano (Salvat), RMC 7, 80. — Radiciotti: G. B. Pergolesi, AM 15, 203. — Rousseau: L'Ecole grégorienne de solesmes, RMC 7, 81. — Saß: Die Bogenstricharten (Eylau), DTZ 9, 223. — Schenker: Neue musikalische Theorien und Phantasien (Wetzel), RMZ 12, 3. — Schreyer: Beiträge zur Bach-Kritik (— —), RM 11, 1ff. — Schur: Der moderne Tanz (Göttmann), DTZ 9, 223. — Siebs: Deutsche Bühnenaussprache (Seydel), Sti 5, 5. — Spiro: Geschichte d. Musik (Conrad), Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. V, 3. — Thayer: Beethoven's Leben (Altmann), NS 35, 422, (Th.), RMZ 12, 6. — Tiersot: Gluck (de Gibert), RMC 7, 80. — Ulrich: Die Grundsätze der Stimmbildung während der A cappella-Periode .. (Arnheim), MpB 34, 3ff. — Valletta: »Chopin« (Parigi), NM 15, 199. — Volbach: Das moderne Orchester (A. H.), ZIMG 12, 3. — Wagner: Memoires (M. K.), GM 57, 4. — Walther: Gesammelte Werke f. Orgel (Roth), ZIMG 12, 5.
Beutel, Franz Jos., s. Orgel.
Biedermann, Alfred, s. Orgel.
Bildnisse. Hayek, Musiker-Silhouetten, BW 13, 8.
Bittner, Julius, s. Oper, Uraufführungen.
Bizet. Pizzetti, La »Carmen« di B., NM 15, 203.
Bloch, Ernest. Lalo, Encore »Macbeth«, VM 4, 10.
Boháček, L., s. Oper.
Bonaventura, A., s. Liszt, Rhythmus.
Bonnet, Jos., s. Orgel.
Boughton, Rutland, s. Brema.
Boudinier, Céline, s. Gesang.
Boutarel, Amédée, s. Oper.
Bouyer, Raymond, s. Musik.
Bowden, W. J., s. Silver.
Bowen, George Oscar, s. Musikunterricht.
Bräuning-Oktavio, Herm., s. Schumann.
Brahms, Joh. (Bekker), MfA 7, 3. — Cooper, B.'s Part-Music, Ch 2, 14.
Brandes, Friedr., s. Oper.
Braunschweig. (— —), Zur B.'er Hoftheaterkrise, NMZ 32, 8.
Brecher, Gust., s. Mozart, Text.
Brema. Boughton, Mme. B.'s productions, MSt 35, 892.
Brenet, Michel, s. crescendo.

Bridge, Joseph C., s. Cooke.
Brockdorff, Frigga von, s. Chopin.
Brown, Violet M., The wonderful soprans (— —), MSt 35, 888.
Bruckner, Anton. Graf, A. B.'s erste Entwickelung, Musikbuch aus Österreich 1911.
Bücherbesprechungen s. Besprechungen.
Bullard, F. Lauriston, s. Lind.
Bumpus, John S., s. Aldrich.
Busoni, Ferr., s. Harmonie, Musik.
Caffarelli, un chanteur italien à Paris (Prodhomme), RM 11, 3.
Capell, Richard, s. Elgar.
Caractacus s. Arne.
Caruso. Masorp, Ehrt Euren Deutschen Caruso!, AMZ 38, 1. — (Schmidt), KW 24, 7.
Caunt, W. H., s. Watson.
Chaina, Pulla da (Gozzoli), MC 52, 1.
Cherubini, L., s. Besprechungen.
Cheseaux, René, s. Musik.
Chicago. Smith, The musical year in Chicago. BMR 10, 110.
Chopin. (de Bertha), VM 4, 10. — v. Brockdorff, Ch. u. seine Liebe, Grenzboten 70, 2. — (Paderewski), VM 4, 9.
Chorgesang. Dodds, The singers' column, Ch 2, 14.
Closson, Ernest, s. Taskin.
du Collet, Mme. Cléricy (G. H.), VM 4, 9.
Conrad, W., s. Besprechungen.
Contura, Arthur, s. Harmonium.
Corder, Fred, s. Musik, Oratorium.
Cooke, Captain Henry, a great english choir-trainer (Bridge), MAnt Jan. 1911.
Cooper. Harry, s. Brahms.
Crescendo. Brenet, The origin of the »crescendo«, NMR 10, 111.
Croger, T. R. (— —), Ch 2, 14.
Cumberland, Gerald, s. Berlioz.
Cummings, W. H., s. Händel.
de Curzon, Henri, s. Mozart, Oper.
Daehne, Paul, s. Sauer, Walcker.
Dalcroze, Jacques. (Scheffler), MMS 5, 10. — Schmidt, Die Methode J. D., AZM 78, 2.
Dante in Musica (L. P.), NM 15, 203.
Dawison, Eug., s. Oper.
Debussy. Delaquys, An interview with D., MSt 35, 891. — Newman, A note on D., NMR 10, 110.
Delaquys, Georges, s. Debussy.
Denkmäler. Göhler, D. deutscher Tonkunst I, KW 24, 9.
Dirigieren. Bertini, Sulla proposita di una scuola di direttori d'orchestra, NM 15, 198.
Dodds, George, s. Chorgesang.
Dold, Joh., s. Kirchenmusik.
Draber, H. W., s. Berlin, Oper.
Droste, C., s. Berger, Knote.
Dupont, Gabriel, s. Oper.
Dupuis, Sylvain, s. Liszt.
Eberhardt, Goby, s. Wilhelmj.
Eccarius-Sieber, A., s. Oper.
Eckertz, Erich, s. Operette.
Effenberger, Hans, s. Musik.
Ehrenhofer, W. E., s. Locher.
Eichberg, Rich. J., s. Besprechungen, Formen.
Eichhorn, K., s. Humor.
Eisenmann, Alex., s. Mozart.
Elberfeld-Barmen. Tischer, Nochmals die Theaterfrage in E.-B., RMZ 12, 2.
Elgar, E. Capell, E. and the english, MSt 35, 888.
Erckmann, Fritz, s. Lied.
d'Erlanger, Fréd., s. Oper.
Ernst, Alfert, s. Wagner.
Euler, Leonhard. (— —), L. E.'s Stellung zur »modernen« Musik, SMZ 51, 2 ff.
Eymieu, Henry, s. Besprechungen.
Eylau, Wilh., s. Besprechungen.
Farjeon, Harry. Lowe, The music of H. F., MSt 35, 893.
Filke, Max. (Seling), To 15, 2.
Fischer, Erich, s. Musik.
Flatau, Th. S., s. Gesang.
Flood, W. H. Grattan, s. Musik.
Formen. Eichberg, Die graphische Darstellung der Formen in der Musik, DTZ IX 222.
Fraenkel, Herbert, s. Juristisches.
Frankenstein, Ludw., s. Neumann, Angelo.
French, Joseph Lewis, s. Lasso.
Franchi, Franco, s. Musikunterricht.
Friedenthal, Albert, s. Humperdinck, Shakespeare.
Friedrich der Große und das Berliner Opernhaus (Mayer Reinach), MK 10, 8.
Frimmel, Th. v., s. Beethoven.
Gastoué, Amédée, s. Kirchenmusik.
Gedenktage. A. H., Musikalische G. d. Jahres 1911, To 15, 2.
Gesang (s. a. Akustik, Lied, Musikunterricht). — Boudinier, Über Tonansatz, AMZ 38, 4 ff. — Howard, Die Seele im Ton der menschlichen Stimme, Sti 5, 5. — Löbmann, Der Kern jeder Sangesbildung, Sti 5, 4. — Manas, Über Gesangskunst, Sti 5, 4. — Palmer, The evolution of the adult male voice, MT 52, 816. — Parry, How modern song grew up, MT 52, 815. — Flatau, Willkürl. Erzeugung einer Doppelstimme in musikal. Intervallen bei einem Sänger, Sti 5, 4. — Prümers, Ein altes Sängerübel, DS 3, 4. — Reinecke, Die Wissenschaft als Grundlage der echten Stimmbildung, MpB 34, 1. — Schmitz, Der Verlust der richtigen Tonvorstellung bei Stimmkranken, Sti 5, 5. — Zanten, van, Die Ursache abnormen Kehlkopfkatarrhs, MpB 34, 3.
de Gibert, V. M., s. Besprechungen.

Giordani, Tommaso, an italian composer in Ireland (Lawrence) MAnt Jan. 1911.
Glocken. Vivell, Verwendung von G. u. Schellen im Mittelalter, GR 9, 12.
Goddard, Joseph, s. Oper.
Goehler, Georg, s. Denkmäler, Mahler.
Göttmann, Adolf, s. Besprechungen.
Gottsleben, C., s. Rhythmus.
Gounod. Visetti, Recollections of G., MMR 41, 481.
Gozzoli, Umberto, s. Chaina.
Graf, Max, s. Bruckner.
Graz. Moissl, Aus dem Grazer Musikleben, GR 10, 2.
Gregor, Hans (Bang), Die Schaubühne 7, 5.
Grempe, P. M., s. Musikautomaten.
Griesbacher, Peter, s. Kirchenmusik.
Grove, George, s. Besprechungen.
Grünberg, Max, s. Musikunterricht.
Hadow, s. Besprechungen.
Händel. Cummings, »Muzio Scevola«, MT 52, 815. — Heuß, H.'s Jephta in der Bearbeitung von H. Stephani, ZIMG 12, 5. — Klanert, H.'s »Jephta«, BfHK 15, 5.
Halle. Möricke, Die Hallische Theaterfrage, DB 3, 3.
Hammer, Hrch., s. Beethoven.
Hammerschmidt, Andreas. Schünemann, Beiträge zur Biographie H.'s, SIMG 12, 2.
Hampe, Hermann, s. Juristisches.
Harmonie. Busoni, Die neue Harmonik, S 69, 7.
Harmonium. Contura, Das moderne H. als Hausinstrument, ZfI 31, 9. — Karg-Elert, Die Solo- und kombinierte Perkussion, H 9, 1 ff. — Reitzi, Pedalharmonium u. Orgelmensur, GR 10, 1.
Hawkes, Thomas, his psalmody (Mansfield), Ch 2, 13.
Hayek, Max, s. Bildnisse.
Hayward, G., s. Besprechungen.
Heinemann, Ernst, s. Text.
Hemsen, Eduard, s. Besprechungen.
Hennig, C. R., s. Besprechungen.
Herold, Melchior Ludolf, Zum 100. Todestage . . . (Schmeck), CO 45, 12.
Heuß, Alfr., s. Händel, Passion, Besprechungen.
Hirschberg, Leop., s. Beethoven.
Hohenemser, M., s. Besprechungen.
Hollins, Alfr. (E. B.), Ch 2, 13.
Holtzmann, Rob., s. Mahler.
Horn, Kamillo. (Janetschek), DS 3, 2.
Hornbostel, Erich M. v., s. Akustik.
Howard, Walter, s. Gesang.
Huber, Hans. Humbert, »Le Bois sacré«, VM 4, 9.
Hüe, Georges, s. Oper, Uraufführungen.
Hull, A. Eaglefield, s. Orgel.
Humbert, G., s. Huber.
Humor. Eichhorn, Über Humor u. Humoristika, DS 3, 3.
Humperdinck, Eug. (s. a. Oper) Friedenthal, H. als Komponist zu den Shakespeare-Dramen, DTZ 9, 223.
Hurlstone, William Y. Lowe, The music of the late W. Y. H., MSt 35, 889.
Hymne. Wallington, Some hymn-book curiosities in the City Road library, Ch 2, 13 ff.
Jacobi, Martin, s. Operette.
Jacobsohn, Fritz, s. Oper.
Janetschek, Edwin, s. Horn, Prag, Volksmusik.
Introitus, s. Kirchenmusik.
Isermann, C. W. (— —), DIZ 12, 12. — (— —), ZfI 31, 12.
Isoz, C. von, s. Oper.
Istel, Edg., s. Musikfeste.
Juristisches. (— —), Musikalisches Aufführungsrecht, DMMZ 33, 5. — (— —), Die Boykott-Bestrebungen deutscher Saalbesitzer gegen die deutschen Komponisten, AMZ 38, 3. — (— —), An den Reichstag, DMMZ 33, 4. — (— —), Der Reichstag u. die Militärmusiker, DMMZ 33, 7. — (— —), Praktische Winke für Stellenbewerbung, DMMZ 33, 7. — Batka, Organisation der Musikpflege, Ha 2, 11. — D. O. B., Zur sozialen Lage der Orchestermusiker, DMZ 42, 2. — F. S., An den Reichstag (Militärmusikerfrage), DMZ 42, 6. — Fraenkel, Die Bedeutung des Orchestervorstandes, DMZ 42, 1. — Die Pensionsansprüche der Kgl. preuß. Kammermusiker, DMZ 42, 5. — Hampe, Das militärische Opernorchester, DMZ 42, 1. — Schaub, Eine neue Orchesterstatistik, DMZ 42, 7, Zirkus Alb. Schumann-Berlin DMZ 42, 5. — Stempel, Und wieder einmal, DMZ 42, 1. — W., Unterliegen die Sonntagsproben im Theater der behördlichen Regelung? DMZ 42, 2. — Zehmel, Die Geschäftskniffe des Automatenhändlers, DIZ 12, 10.
Justus, s. Besprechungen.
Kaiser, Alfr., s. Oper.
Kaiser, Georg, s. Oper.
Kaiser, Rudolf, s. Musikunterricht.
Kalischer, Alfr. Chr., s. Besprechungen.
Kammermusik. Niemann, Altholands Hausmusik, NS 35, 421. — Schaub, Hausmusik, DMZ 42, 1.
Kantorei. Schünemann, Zur Geschichte der K., Berliner Neueste Nachrichten 20. XI. 1910.
Karg-Elert, Sigfrid, s. Harmonium, Orgel.
Kaskel, Karl von, s. Oper.
Katschthaler, G. B., s. Besprechungen.
Kehlkopf, s. Gesang.
Keller, Gottfried, F. G., Wolf u. K., KW 24, 7.

Keller, Otto, s. Oper, Rückblicke.
Kellerbauer, W., s. Operette.
Kidson, Frank, s. Musik.
Kinkeldey, Otto, s. Besprechungen.
Kirchenmusik. (— —), Music in village churches, MT 52, 811. — Baumstark, Die Formulare der röm. Weihnachtsmessen u. die Liturgie des frühchristlichen Orients, CO 45, 2. — C. C., Choralkursus in Köln vom 27.—29. XII. 1910, GBl 36, 1/2. — Dold, Der Introitus am Sonntag Sexagesima, GBo 28, 1/2, Der Introitus am Feste der Immaculata, GR 9, 11; Profane Musik in der Kirche, GR 10, 2. — Gastoué, Die Akklamation »Christus vincit«, CO 45, 12. — Griesbacher, Üb. mehrstimm. kirchl. Gesangsmusik, CO 46, 1. — Kolbe, Militärmusik im kirchlichen Gebrauch, DMMZ 33, 3. — Krabbel, Zur gregorianischen Rhythmik, GBo 28, 1/2. — Müller, Vom deutschen Kirchenlied. — Noatzsch, Erzgebirgische Christmetten, MSS 5, 9. — Tillyard. Greek church music, MAnt Jan. 1911. — Waagen, Die Vorbereitungszeit auf Ostern, GR 10, 2. — Wagner, Neue Ziele — neue Arbeit, MS 44, 1; Caecilienverein und Choral, CO 46, 1. — Weinmann, Gedanken zur mehrstimmigen kirchlichen Vokalmusik, CO 46, 1.
Klanert, Paul, s. Bartmuß, Händel.
Klavier (Klavierspiel usw.) (— —), Der Rückgang der französ. Klavierausfuhr, ZfI 31, 13. — (G. B.), Die deutsche Pianoforte-Industrie u. das Ausland, ZfI 31, 9. — Leßmann, Zur Frage einer Neugestaltung der Klaviertechnik, AMZ 38, 7. — Pfeiffer, Von kleinen u. großen Klavieren, ZfI 31, 11; 31, 10.
Klavierspielapparate s. Musikautomaten.
Kleefeld, W., s. Besprechungen, Wagner.
Knosp, Gaston, s. Musik.
Knote, Heinr. (Droste), BfHK 15, 4.
Knudsen, Hans, s. Wagner.
Koeckert, Gust., s. Lied.
Koehler-Wümbach, Wilh., s. Krause.
Kohl, Franz Frd. (Naaff), DS 3, 5.
Kohut, Adolph, s. Liszt.
Kolbe, E., s. Kirchenmusik, Militärmusik.
Kongresse s. Musikvereinigungen.
Konta, Robert, s. Wien.
Konzert. F. M., Den Gesangvereinen zur Winterkampagne, To 15, 2. — Niecks, Concert manners and morals, MMR 40, 480.
Krabbel, s. Kirchenmusik.
Kraus, Aless., s. Musik.
Krause, Emil, s. Lewandowsky, Musik.
Krause, Emil (Koehler-Wümbach), BfHK 15, 5.
Kreisig, Martin, s. Schunke.
Kretzschmar, Herm., s. Besprechungen.
Kreutzer, Konradin, Beziehungen zu Berlin (Prümers), To 15, 3.
Kruse, Georg Rich., s. Lortzing, Nicolai.
Kücken, Friedr. Wilh. (— —), To 15, 2, (E. P.), MSS 5, 9.
Kühn, Osw., s. Mozart, Operette.
Kurthen, W., s. Tedeum.
Lalo, Pierre, s. Bloch.
Landowska, Wanda, s. Besprechungen.
Lasso, Orlando di (French), MSt 35, 888.
Lawrence, W. J., s. Giordani.
Lebede, Joh. Gottl. (— —), DMMZ 33, 7.
Lewandowsky, Max (Krause), Ha 2, 11.
Leßmann, Otto, s. Klavierspiel.
Liebscher, Arthur, s. Besprechungen.
Lied (s. a. Kirchenmusik). — Erckmann Weihnachten im deutschen Volkslied, NMZ 32, 6; Altdeutsche Weihnachts- und Neujahrslieder, MWB 41, 38/39. — Koeckert, L'Espagne qui chante, VM 4, 11. — Nötzel, Neues über das russische Volkslied, Mk 10, 9.
Liepe, Emil, s. Erich J. Wolff.
Lightwood, J. T., s. Watson.
Liliencron, Rochus v. (Wolf), ZIMG 12, 4. — Schünemann, L. u. die deutsche Musikwissenschaft, Berliner Neueste Nachrichten 13. XII. 1910.
Lind, Jenny. Bullard, J. L.'s trip to the United States, MSt 35, 891.
Lindgren, Adolf, s. Besprechungen.
Liszt, Franz. (Bonaventura), NM 15, 201. — Dupuis, »Faust«, GM 57, 2. — Kohut, F. L. u. seine Beziehungen zu den Frauen, DS 3, 6. — Stradal, Zur Kritik der Lisztausgabe, AMZ 38, 3. — de Zielenski, Lisztiana, MSt. 35, 890.
Lliurat, F., s. Besprechungen.
Locher, Carl. (Ehrenhofer), ZfI 31, 9.
Löbmann, Hugo, s. Gesang.
Löwenthal, Dagobert, s. Musikunterricht.
London. W. T. B., The best choir in L., MSt. 35, 891.
Lortzing. Kruse, Der erste Berliner Lortzing-Abend, DMZ 42, 3.
Louis Ferdinand v. Preußen. v. Oertzen, Beethoven beim Prinzen L. F., NZM 78, 2.
Lowe, George, s. Farjeon, Hurlstone, Wolf.
Luquiens, Hélène-M. (Spohn), VM 4, 10.
Macpherson, Stewart, s. Besprechungen.
Mahler, Gust. (Prod'homme), Paris Journal 52, 843 (26. Jan.). — (de Rudder), GM 57, 4. — Holtzmann, M.'s 8. Symphonie u. d. Kritik, NMZ 32, 8. — Göhler, G. G. M.'s vierte Sinfonie. Programmbuch zum 5. Abonnement-Konzert der Musikalischen Gesellschaft in Leipzig.
Malherbe, Charles, s. Besprechungen.
Manas, Josef, s. Gesang.

Mansfield, Orl. A., s. Hawkes.
Marx, Jos., ein neuer Lyriker aus der grünen Mark. (Schuch), NZM 78, 5.
Mascagni, Pietro. Trevor, M.'s new opera »Isabeau«, MMR 40, 480. — Urban, »Cavalleria rusticana«, MfA 7, 1.
Mason, Lowell. An unpublished journal (Mason) NMR 10, 110.
Masorp, Paul, s. Caruso, Musik.
Mayer-Reinach s. Berlin, Friedrich der Große.
Mayrhofer, Isidor, s. Orgel.
Meißner, R., s. Musik.
Mendelssohn-Bartholdy, Fel. Reinecke, M. u. Schumann als Lehrer. NZfM 78, 1. — Schünemann, M.'s Jugendopern, Berliner Neueste Nachrichten 7. 12. 1910.
Messe s. Kirchenmusik.
Militärmusik. Kolbe, M. im kirchlichen Gebrauch, DMMZ 33, 3.
Millet, Lluís, s. Besprechungen, Romeu.
Mitjana, R., s. Musik.
Mörike, Eduard, s. Halle.
Mojsisovics, Rod. v., s. Programm, Besprechungen.
Moissl, M., s. Graz.
Moos s. Besprechungen.
Morsch, Anna, s. Musikunterricht.
Mosel, Ignaz Franz Edler von. Batka, Moseliana, Musikbuch aus Österreich 1911.
Moussorgski. Schubert et M. (J. C.), RM 11, 1.
Mozart. W. A. Brecher, Über eine neue Don Juan-Übersetzung, Mk 10, 7 ff. — de Courzon, Le texte des lettres de Mozart, GM 57, 2. — Eisenmann, M.'s »Entführung« in der Stuttgarter Bearbeit., NZM 78, 4. — Kühn, Die »Entführung aus dem Serail« in der Stuttgarter Neuinszenierung, NMZ 32, 9. — Schnerich, Wie sahen d. ersten Vorstellungen von M.'s Don Juan aus? ZIMG 12, 4. — Voltz, Eine neue M.-Handschrift, AMZ 38, 7. — de Wyzewa et de Saint Foix, Un prétendu trio de M., GM 57, 1.
Müller, Hermann, s, Kirchenmusik.
Müller-Reuter, Theod. (s. a. Besprechungen). (— —), MT 52, 816. — (— —), MSt 35, 892.
Musik. (— —), Some early scottish composers, MAnt Okt. 1910. — (— —), The cultivation of musical taste, MN 40, 1039. — (— —), List of the king's musicians, . . . (Forts.), MAnt Okt. 1910 ff. — (— —), Some operatic morals, MN 40, 1040. — (— —), Chinesische Musik, H 9, 1. — Bastianelli, Il tema musicale, NM 16, 204/5. — Bertini, La musica sinfonia francese in Germania, NM 15, 200. — Bouyer, Les grandes époques de la musique, GM 57, 2. — Busoni, Wie lange soll das gehen? S 69, 2. — Cheseaux, Musiques sacrilèges, VM 4, 10. — Corder, The influence of Oratorio upon english music, MSt 35, 892. — Effenberger, Neuere tschechische Komponisten, Musikbuch aus Österreich 1911. — Fischer, Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik, ZIMG 12, 2. — Flood, The chapel royal, Windsor, under King Henry V, MT 52, 816. — J. H. G. B., »The cry of the british composer«, MSt 35, 889. — Kidson, Welsh music from an english point of view, MT 52, 816. — Knosp, Note sur la musique japonaise, GM 57, 3 ff. — Kraus, Appunti sulla musica dei popoli nordici. (Estr. d.) Archivio per l'Antropologia e la Etnologia (Firenze) XXXII, fasc. 1°—1907. — Krause, Die religiöse Musik in Frankreich von 1800 bis auf die Gegenwart, MpB 34, 1. — Masorp, Futurismo, NMZ 32, 7. — Mitjana, Estudio sobre la decadencia de la música religiosa en España, MSH 4, 2. — Newman, Music and pictures, MT 52, 816. — Niemann, Althollands Hausmusik, AS 35, 421. — Nin, Per l'art, RMC 7, 80 ff. — Nötzel, Neues über d. russische Volkslied, Mk 10, 9. — Oyston, Music and social service, Ch 2, 13. — Pizzetti, Musicisti Futuristi, NM 16, 204/5. — Rideout, The value of modern music, MN 40, 1041. — Rietsch, Musik, Volkstum u. Volkswirtschaft, Deutsche Arbeit 10, 4. — Schneider, Ein Abstecher nach Mailand, S 69, 3. — Suñol, La práctica por la teoría, MSH 4, 2. — W. S., Von der Musikpflege in der Schweiz, KW 24, 8. — Williams, English folk-song, MT 52, 816.
Musikautomaten. (— —), Music by mechanism, MSt 35, 893. — Carmalos, Ein Schlager der nächsten Messe, DIZ 12, 13. — Grempe, Der Klavierspiel-Apparat im Lichte kunstphilosophischer Betrachtung, DIZ 12, 9.
Musiker. Schmidl, Der Romanmusiker, AMZ 38, 5.
Musikfeste. Istel, The french musical festival at Munich, MMR 40, 480
Musikgeschichte. Pedrel, Músics vells de la terra, RMC 7, 81.
Musikinstitute s. Musikunterricht.
Musikinstrumente. Altenburg, Material u. Klang bei den Blasinstrumenten, ZfI 31, 13. — Meißner, Preistreibereien der alten ital. Geigen, ZfI 31, 12. — Schlesinger, The Utrecht Psalter and its bearing on the history of musical instruments, MAnt Okt. 1910. — Wolff, Was d. M.-Fabrikant vom Holz wissen muß, ZfI 31, 10.

Musikkongresse s. Musikvereinigungen.
Musikkritik (s. auch Besprechungen. Oper-Uraufführungen).
Musikstudium s. Musikunterricht.
Musikunterricht. (— —), Lehrplan des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten im Königr. Preußen, SMZ 51, 3. — (— —), Verlauf der ersten Prüfung f. Gesanglehrer . . in Preußen, MSS 5, 11. — Bagier, Die Klippen des Musikstudiums, NZM 78, 3. — Bentley, The fundamentals of music teaching in the primary grades, NMR 10, 111. — Bowen, Educational music in America, NMR 10, 110. — F. W., Lücken im neuen Gesanglehrplan für höhere Knabenschulen, MSS 5, 10. — Franchi, A proposito dell' insegnamento della Composizione . . ., CM 14, 12. — Grünberg, . . . über die Fundamente des Violinunterrichtes, MpB 34, 1 ff. — Kaiser, An die Musikpädagogen Österreichs, Musikbuch aus Österr. 1911. — Löwenthal, Über d. Spielen v. Geigen-Duos in den Unterrichtsstunden, MpB 34, 3. — Morsch, Die städtische Singschule zu Augsburg, MpB 34, 1 ff. — Roeder, Gruppen- und Einzelgesang im Schulgesangunterricht, Sti 5, 5, Sprechen u. Singen im Schulunterricht, MSS 5, 11. — Schäfer, Streifzüge durch Theorie u. Praxis d. Gesangunterr., MSS 5, 9. — Schmidl, Die Befreiung vom Lampenfieber, AMZ 38, 2, Talentprüfungen, NZM 78, 3. — Sgambati, Sull' insegnamento . . . della Scuola di pianoforte, NM 15, 200 ff. — Wehle, Moderne Sanierung v. Musikinstituten, DTZ IX. 222.
Musikvereinigungen. (— —), »Zur Ausgestaltung unserer Bundesfeste«, To 15, 3 ff.. — (— —), Deutscher Musikpädagog. Kongreß, MpB 34, 3 ff. — (— —), The incorporated society of Musicians, MSt 35, 888. — F. B., The S.I.M. Conference, MN 40, 1036. — Oehlerking, Elfte Tagung des evang. Organistenvereins v. Rheinland, BfHK 15, 5. — Schaub, Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter, DMZ 42, 3 ff. — Wagner, I. Österreich. Musikpädagog. Kongreß, MpB 34, 3.
Naaff, Anton Aug., s. Kohl.
Neißer, Arthur, s. Ausstellungen, Oper.
Neißer, Ferd, s. Volksmusik.
Neuausgaben. Niemann, Th. Wiehmayer's instruktive Reformausgabe, S 69, 7. — Wolffheim, F. Liszt's musikal. Werke, AMZ 38, 1.
Neumann, Angelo. (Adler), Die Schaubühne, 7, 1. — (Batka), KW 24, 8, Zum Tode A. N.'s, NMZ 32, 8. — (Frankenstein), NZfM 78, 1. — (Riedl), BW 13, 7. — (Rychnovsky), MK 10, 8. — Venzoni, Die erste Berl. Ringaufführung unter A. N., NMZ 32, 8.
Neumann, Franz, s. Oper.
Newman, Ernest, s. Besprechungen, Debussy, Musik.
Nicolai, Otto. Kruse, O. N.'s italienische Opern, SIMG 12, 2.
Niecks, Fred., s. Konzert, Oper.
Niemann, Alb. (Reimèrdes), RMZ 12, 3. — Sternfeld, A. N. zum 80. Geburtstag, AMZ 38, 2. — Vely, Aus dem Leben von A. N., DB 3, 2.
Niemann, Walter, s. Bach, Kammermusik, Musik, Neuausgaben.
Nin, J. Joaquim, s. Musik.
Noatzsch, Rich., s. Kirchenmusik.
Notenschrift. C., La notation musicale, GM 57, 2. — Bäßler, Zwölftonschrift oder Siebentonschrift, To 15, 4 ff. — Schilling, Gedanken u. Vorschläge zu Dr. Lasker's Notenschrift, MSS 9, 11.
Nowowiejski, Felix. (— —), »Quo vadis?« Dramat. Oratorium, GBl 36, 1/2.
Oberammergau. (— —), the music at O., MN 40, 1040.
Oehlerking, H., s. Musikvereinigungen.
Oertzen, Erwin v., s. Beethoven, Louis Ferdinand v. Preußen.
Offenbach, J. Zepler, Hoffmann's Erzählungen, MfA 7, 5.
Oper. (— —), Die Oper an den deutschen Bühnen, DB 3, 3. — Goddard, Development in Opera, MSt 35, 888 ff. — Andro, Die »Utilité«, AMZ 38, 1. — d'Angeli, Un capitolo di critica storica in un opera buffa, CM 14, 12. — Barclay Squire, An index of tunes in the ballad-operas, MAnt Octob. 1910. — Bergmans, Une collection de livrets d'opéras italiens . . . de Gand, SIMG 12, 2. — Nieck's, The origins of opera, MMR 41, 481, Niecks, Some characteristics of opera from Cavalli to Strauss, MMR 41' 482. Pizzetti, Intorno al dramma lirico moderno, NM 15, 198. — Schneider, Die literarische Oper, S. 69, 6.
Oper (Uraufführungen):
Bittner, »Der Musikant«, NS 35, 423.
Dawison, »Erda Diösy« (Reifner), NZM 78, 2.
Dupont: La Glu. (I. Br.), GM 57, 3.
d'Erlanger, »Tess« (Kaiser), NZM 78, 4.
Hüe, »Le Miracle«: Curzon, GM 57, 1. — Pougin, M 77, 1.
Humperdinck, »Königskinder« [Berlin]: Bekker, MK 10, 9 — Jacobsohn, Schaubühne 7, 4 — Neißer, BW 13, 9 u. NZM 78, 3 — Schaub, DMZ 42, 4 — Schmidt, KW 24, 10 — Schwers, AMZ 38, 3 — Spanuth, S 69, 3.
Humperdinck, Königskinder [New York]: NMR 10, 111 — S 69, 2 — MC

52, 1 — Halparson, AMZ 38, 3 — Ruge, BW 13, 9.
Kaiser, »Stella maris« (Eccarius-Sieber), NMZ 32, 6.
Kaskel, »Der Gefangene der Zarin« (Platzbecker), NMZ 32, 6.
Neumann, »Liebelei«: Jacobsohn, Die Schaubühne 7, 4 — Neißer, NZM 78, 4 — Schmidt, KW 24, 10.
Ostrčil, »Poupě« [Prag]. (Boháček), NMZ 78, 6.
de Porto-Riche, »Le Vieil Homme« (Boutarel), M 77, 3.
Puccini, »La Fauciulla del West«: — NMR 10, 111 — S 69, 1 — BW 13, 9 — Svegliarino, NM 16, 204/5.
Rékai, »György barát« [Budapest] (Isoz), NZM 78, 1.
Respighi, »Semirâma« (Vatielli), NM 15, 203.
Saint-Saëns, »L'ancêtre« — de Curzon, GM 57, 4. — Pougin, M 77, 3.
Strauß: »Der Rosenkavalier«: Bekker, MpB 34, 4. — Brandes, KW 24, 10. — Colberg, MSt 35, 893. — Draber, RMZ 12, 4. — Kaiser, NZM 78, 5. — Keller, DMMZ 33, 6. — Keyfel, S 69, 6. — Neißer, To 15, 5. — Platzbecker, NMZ 32, 10. — Schaub, DMZ 42, 5. — Schmid, DMMZ 33, 5. — Schwartz, NMZ 32, 10. — Schwers, AMZ 38, 5. — Spanuth, S 69, 4 ff. — Stefan, Schaubühne 7, 5. — Trevor, MMR 41, 481.
Wendland: »Das vergessene Ich« (Neißer) NZM 78, 1.
Wetz, »Das ewige Feuer« NMZ 78, 6.
Zemlinsky, »Kleider machen Leute« (Batka) KW 24, 7.
Operette. Eckertz, Gegen die Wiener O. NMZ 32, 9. — Jacobi, Die moderne O. RMZ 12, 5. — Kellerbauer, Die O. als Kunstform NMZ 32, 9. — Kühn, An das liebe Publikum NMZ 32, 9.
Oratorium. Corder, The influence of oratorio upon english music MSt 35, 892.
Orgel (s. a. Musik). (— —), . . . die neue O. in Maria-Laach GBl 36, 1/2. — Behrends, Gedanken über Orgeldispositionen für evangelische Kirchen Zfl 31, 12. — Beutel, Die große Orgel in . . . Trautenau Zfl 31, 10. — Biedermann, Fortschritte im Orgelbau SMZ 51, 5. — Hull, Two modern organ composers [Karg-Elert, Jos. Bonnet] MMR 40, 482 ff. — Mayrhofer, Die neue O. in der Pfarrkirche zu Bad Ischl GR 10, 1. — Ben Phillips, An organ that took over twenty years to build MT 52, 816. — Rupp, Zum Transmissions-Unfug Zfl 31, 9. — Schlösser, Die neue O. in d. Pfarrkirche in Ischl u. ihr Fernwerk GR 10, 1. — West, Old english organ music SIMG 12, 2.
Ostrčil, Otokar, s. Oper.
Oyston, H. Gifford, s. Musik.
Paderewski, J., s. Chopin.
Palmer, E. Davidson, s. Gesang.
Parigi, L., s. Besprechungen.
Parker, D. C., s. Wagner.
Parry, C. Hubert H., s. Gesang.
Passion. Heuß, Eine instrumentale Passionsschilderung aus dem 17. Jahrhundert. Musikbuch aus Österreich, 1911.
Paul, Ernst, s. Bach.
Pedrell, Felip, s. Musikgeschichte.
Pergolesi, G. B. (— —), Onoranze à G. B. P., NM 15, 198.
Pfeiffer, Walter, s. Klavier.
Pfitzner, Hans. Schaub, Die Rose vom Liebesgarten, DMZ 42, 2.
v. d. Pfordten, H., s. Besprechungen.
Pizzetti, Ildebr., s. Bizet, Musik, Oper.
Platzbecker, Heinr., s. Oper.
Porret, Max E., s. Roethlisberger.
Porto Riche, Georges de, s. Oper.
Portraits, s. Bildnisse.
Pougin, Arth., s. Besprechungen, Oper.
Prag. Janetschek, Prager Musikbrief, To 15, 2.
Prod'homme, d. G., s. Caffarelli, Besprechungen, Mahler.
Programm. v. Mojsisovics, Solistenprogramme, AMZ 38, 3.
Protani, E., s. Tanz.
Prümers, Adolf, s. Berlin, Gesang, Kreutzer.
Psychologie. Andro, Geiger-Psychologie. AMZ 38, 5.
Pujol, F., s. Akustik.
Quintas, A., s. Besprechungen.
Radicotti, Gius., s. Besprechungen.
Reklame. Carmalos, Über das Anbringen von Preisen im Schaufenster. DIZ 12, 8.
Respighi, Ottorino, s. Oper.
Reifner, Vinc., s. Oper.
Reimèrdes, Ernst Edg., s. Niemann, Tichatschek.
Reinecke, Carl, s. Mendelssohn, Schumann.
Reinecke, W., s. Gesang.
Reitzi, Josef, s. Harmonium.
Rékai, Ferd., s. Oper.
Rhythmus. Bonaventura, Ritmo musicale e metro poetico. NM 15, 199. — Gottsleben, Rhythmische Gymnastik, MSS 5, 11. — Tetzel, Der große Takt, MpB 34, 1 ff.
Rideout, Percy, s. Musik.
Riedl, Peter, s. Neumann, Angelo.
Rietsch, Hrch., s. Musik.
Roeder, Karl, s. Musikunterricht.
Roethlisberger, Edmond. (Porret) VM 4, 11.
Rogers, Edmund. (— —) Ch. 2, 14.
Rom. (— —), Das musikal. Programm in R. für 1911, DMMZ 33, 1.
Romeu, Mn Lluís. Millet, »Missa del Centenari den Balmes«, RMC 7, 81.

Rosenberger, s, Berlin.
Rousseau, Norbert, s. Besprechungen.
Rudder, May de, s. Mahler.
Rückblicke. (— —), The year 1910, MMR 41, 481. — Music in 1910, MN 40, 1036. — R. auf das Jahr 1910, H 8, 12. — A. P. Bilan musical de 1910, M 77, 2. — G. T. Rückblick und Auschau, RMZ 12, 1. — Keller, Rückblick auf das Musikjahr 1910, DMMZ 33, 1. — Schaub, An der Jahreswende, DMZ 42, 1. — v. Schmeidel, Zur Jahreswende, DS 3, 1. — Spanuth, Das Musikjahr 1910, S 69, 1.
Ruge, Clara, s. Oper.
Rupp, J. F. Emil, s. Orgel.
Rychnovsky, Ernst, s. Neumann, Angelo.
Sablayrolles, Dom Maur, s. Besprechungen.
Sachs, Curt, s. Amalie v. Preußen.
Sänger, s. Gesang.
Saint-Foix, G. de, s. Mozart,
Saint-Saëns, Camille, s. Oper.
Salvat, Joan, s. Besprechungen.
Samuel. Diario d'un musicista, NM 15, 199ff.
Saß, Aug. Leop., s. Besprechungen.
Sauer, Wilhelm . . . Meister deutscher Orgelbaukunst (Daehne), ZfI 31, 10.
Schäfer, Oskar, s. Musikunterricht.
Schaub, Hans F., s. Juristisches, Kammermusik, Musikvereinigungen, Oper, Pfitzner, Rückblicke.
Scheffler, Karl, s. Dalcroze.
Schenker, Hrch., s. Besprechungen.
Schilling, Karl, s. Notenschrift.
Schlesinger, Kathleen, s. Musikinstrumente.
Schlösser, Hugo, s. Orgel.
Schmeck, Anton, s. Herold.
Schmeidel, Viktor Ritter von, s. Rückblicke.
Schmid, Otto, s. Oper.
Schmidkunz, Hans, s. Ausstellungen.
Schmidl, Leop., s. Musiker, Musikunterricht.
Schmidt, H., s. Dalcroze.
—, Leop., s. Caruso, Oper.
Schmitz, Alois, s. Gesang.
Schneider, Josef, s. Musik, Oper.
Schnerich, Alfred, s. Mozart.
Schreyer, Joh., s. Besprechungen.
Schubert, Franz, et Moussorgski (J. C.), RM 11, 1.
Schuch, Julius, s. Marx.
Schünemann, Georg, s. Bach, Beethoven, Kantorei, Liliencron, Hammerschmidt, Mendelssohn.
Schumann. Bräuning-Oktavio, Drei Briefe von Rob. u. Clara Sch., RMZ 12, 2.
— Reinecke, Mendelssohn und Sch. als Lehrer, NZfM 78, 1.
Schunke, Ludw. Kreisig, Zum Gedächtnis L. S.s, NZfM 78, 1.
Schur, Ernst, s. Beprechungen.
Schwartz, Hrch., s. Oper.
Schwers, s. Berger, Wilh.
Seiling, Max, s. Wagner.
Seling, Emil, s. Filke.
Servières, Georges, s. Besprechungen.
Seydel, M., s. Besprechungen.
Sgambati, G., s. Musikunterricht.
Shakespeare, Friedenthal, Humperdinck als Komponist zu den S.-Dramen, DTZ 9, 223.
Siebs, Theod., s. Besprechungen.
Silver, Alfred J. (Bowden), MSt 35, 889.
Smith, William Griswold, s. Chicago.
Sonneck, O. G., s. Arne.
Southgate, T. Lea, s, Watson.
Soziale Fragen, s. Juristisches.
Spanuth, Aug., s. Rückblicke.
Spiro, F., s. Besprechungen.
Spohn, Th., s. Luquiens.
Spohr, Ludwig, über Beethoven und Rich. Wagner (W. A.), DMMZ 33, 5.
Sprechmaschinen, s. Musikautomaten.
Stefan, Paul, s. Oper, Wien.
Stempel, Fritz, s. Juristisches.
Stephenson, T. W. (— —), Ch 2, 13.
Sternfeld, Rich., s. Niemann.
Stimme, Stimmbildung, s. Gesang.
Stradal, August, s. Liszt.
Strauß, Rich., s. Oper.
Suñol, Greg. Ma, s. Musik.
Svegliarino, s. Oper.
Szigeti, Joska. (— —), MSt 35, 889.
Takt, s. Rhythmus.
Tanz. Barker, The dancing english, MT 52, 816. — Protani, dal »Valtzer« a un paragone, CM 14, 12.
Taskin, Pascal, (Closson) SIMG 12, 2.
Tedeum. Kurthen, W. Das Tedeum als Formproblem für die musikalische Komposition, GBl 36, 1/2.
Tetzel, Eugen, s. Rhythmus.
Text. Brecher, Über eine neue Don Juan-Übersetzung und die Übersetzung von Opern im allgemeinen, MK 10, 7ff. — Heinemann, Über das Verhältnis des Textes zur Musik DB 3, 2.
Thayer, Alex W., s. Besprechungen.
Theile, A., s, Bartmuß.
Thiessen, Karl, s. Wolff.
Thomas-San Galli, A, s. Beethoven.
Tichatschek, Joseph. (Reimérdes), DB 3, 2.
Tideböhl, Ellen, s. Balakirew.
Tiersot, Julien, s. Besprechungen.
Tillyard, H. J. W., s. Kirchenmusik.
Tischer, Gerh., s. Elberfeld.
Tonart, s. Akustik.
Trevor, Claude, s. Mascagni, Oper.
Trompete. Richter, Eine neue hohe D-C-Trompete mit drei Ventilen, ZfI 31, 13.
Troubadours. Beck, Zur Aufstellung der

modalen Interpretation der T.-melodien, SIMG 12, 2.
Übersetzungen, s. Text.
Ulrich, Bernh., s. Besprechungen.
Urban, Erich, s. Mascagni.
Utrecht-Psalter, s. Musikinstrumente.
Valletta, Ippol., s. Besprechungen.
Vatielli, Franc., s. Oper.
Vely, E., s. Niemann.
Venzoni, Hjalmar, s. Neumann, Aug., Wagner, Rich.
Visetti, Alb., s. Gounod.
Vivell, Coelestin, s. Glocken.
Voltz, Ludwig, s. Mozart.
Vogelgesang, s. Akustik.
Volksmusik. Bach, Populäre Konzerte in Wien. Musikbuch aus Österreich 1911, — Janetschek, Volksmusik NZM 78, 4. — Neißer, Musik fürs Volk u. musikalische Bildung, To 15, 3. — V., Die Volkskonzerte in Zürich, SMZ 51, 2.
Volkskonzerte, s. Volksmusik.
Waagen, Hildebr., s. Kirchenmusik.
Wagner, Hans, s. Musikvereinigungen.
Wagner, Rich. (— —), W. als Sänger, To 15, 5. — Altmann, Ein künstlerisches Glaubensbekenntnis R. W.'s aus dem Jahre 1851, AMZ 38, 1, Zur Geschichte der Entstehung u. Veröffentlichung v. R. W.'s »Ring der Nibelungen«, AMZ 38, 3ff. — (s. a. Besprechungen). Briefe an Frd. Schoen, BB 34, 1—3. — Ernst, L'art de W.—, RMC 7, 83/84. — Kleefeld, W.'s Kunst im modernen Frankreich, Grenzboten 70, 6. — Knudsen, Die erste »Tannhäuser«-Aufführung in Posen, NMZ 78, 6. — Parker, W. as a humanitarian, MT 52, 816. — Seiling, R. W. u. die Theosophie, BB 34, 1—3. — Venzoni, Die erste Berliner Ringaufführung unter Aug. Neumann, NMZ 32, 8. — W. A., Spohr über Beethoven u. R. W., DMMZ 33, 5.
Wagner, Peter, s. Kirchenmusik.
Wagner, Siegfried. (— —), »Ruhm« im Auslande, S 69, 1.
Walcker, Paul . . . Meister deutscher Orgelbaukunst (Daehne), ZfI 31, 10.
Wallington, A., s. Hymne.
Watson, Henry. (Caunt), MSt 35, 889. — (Lightwood), Ch 2, 14. — (Southgate), MN 40, 1036.
Weingartner, Felix. Andro, Das Ende des Regimes W., AMZ 38, 7.
Weinmann, Karl, s. Kirchenmusik.
Welsh, William H., s. Akustik.
Weigle, Karl G. (A. M.), ZfI 31, 12.
Weimar. H. K., Von der Weimarer Hofkapelle, BfHK 15, 4.
Weigle, G. F., s. Akustik.
Wendland, Wald., s. Oper.
West, John E., s. Orgel.
Wetz, Rich., s. Oper.
Wetzel, H., s. Besprechungen.
Wien. Bach, Populäre Konzerte in Wien. Musikbuch aus Österreich 1911. — Konta, Wiener Konzertsaison 1909/10. Musikbuch aus Österreich 1911. — Stefan, Kinematographie der Wiener Oper. Die Schaubühne 7, 4.
Wilhelmj, August. Eberhardt, Erinnerungen an A. W., BW 13, 6.
Williams, R. Vaughan, s. Musik.
Wolff, Erich J., Liepe, E. J. W. als Liederkomponist, AMZ 38, 2. — (Thiessen) RMZ 12, 3.
Wolf, Hugo. Lowe, the spanish songs and the italian songs of H. W.—, MMR 40, 482. — F. G., Wolf u. Keller, KW 24, 7.
Wolf, Joh., s. Liliencron.
Wolff, Th., s. Musikinstrumente.
Wolf, William, s. Besprechungen.
Wolffheim, W., s. Besprechungen.
Wyzewa, T. de, s. Mozart.
Zanten, Cornelie van, s. Gesang.
Zeller, Carl und sein »Vogelhändler«. (Zepler), MfA 7, 4.
Zemlinsky, Alex., s. Oper.
Zepler, Bogumil, s. Adam, s. Offenbach, s. Zeller.
Zielenski, Jaroslaw de, s. Liszt.
Zürich. V., Die Volkskonzerte in Z., SMZ 51, 2.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 7. **Zwölfter Jahrgang.** **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

The following Rules of the Society as passed at General Meetings of Members on 30 September 1904 (Leipzig) and 29 May 1909 (Vienna) are herewith published for general information.

By Order.

Satzungen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

1. Name, Zweck, Sitz, Rechtsfähigkeit.

Die Gesellschaft führt den Namen »Internationale Musikgesellschaft«. Der Zweck der IMG. ist, der musikwissenschaftlichen Forschung und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens durch Austausch der wissenschaftlichen Errungenschaften im internationalen Verkehre zu dienen. Sie schließt zu diesem Ziele die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft in festen Verbänden zusammen.

Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

2. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes.

Zur Durchführung des Zweckes der IMG. dienen:

A. Publikationen,

B. Versammlungen.

Die Publikationen sind:

1) Die Vierteljahrsschrift der Sammelbände, die für Arbeiten streng wissenschaftlichen Inhaltes bestimmt ist,

2) die Monatshefte der Zeitschrift, die über das Vereinsleben der IMG. und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten haben, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten, und

3) die zwanglosen selbständigen Beihefte, die größere Monographien bringen.

Zulässig sind Veröffentlichungen in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache.

Versammlungen bestehen aus Zusammenkünften von Ortsgruppen und Landessektionen und allgemeinen Kongressen.

3. Organisation.

Die IMG. beruht auf dem Zusammenschlusse von Ortsgruppen und Landessektionen. Sie ist berechtigt, mit Vereinigungen, die ähnlichen Bestrebungen dienen, in ein freies Kartellverhältnis zu treten. Ortsgruppen und Landessektionen regeln ihre Tätigkeit und Verwaltung selbständig. Alle Inhaber von Vereinsämtern werden auf höchstens je zwei Jahre gewählt. Wiederwahl ist zulässig.

Das Vereinsjahr beginnt am 1. Oktober.

4. Präsidium, Vorstand.

Das Präsidium, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht, hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der IMG., insbesondere über Publikationen und Kongresse. Das Präsidium wählt zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, einen Schatzmeister und einen Schriftführer, die beiden letzteren aus seiner Mitte oder aus den übrigen Mitgliedern der IMG., die durch diese Wahl Mitglieder des Präsidiums werden.

Diese aus drei Mitgliedern bestehende Vertretung des Präsidiums bildet den Vorstand der Gesellschaft im Sinne des Gesetzes. Die Wahl des ersten Vorstandes erfolgt durch die Mitgliederversammlung, in der die Satzungen festgestellt werden.

5. Geschäftsordnung.

Der Vorsitzende hält die Präsidialmitglieder über alle Angelegenheiten der IMG. auf dem Laufenden und entscheidet dringliche Fälle selbständig. Sitzungen des Präsidiums sind bei den Kongressen, tunlichst alle zwei Jahre, abzuhalten. Der Schriftführer hat die Beschlüsse des Präsidiums auszuführen. Der Schatzmeister legt dem Präsidium alljährlich Rechnung ab.

Das Präsidium setzt für seine Tätigkeit eine Geschäftsordnung fest und gibt sie bekannt.

6. Publikationen.

Als Herausgeber der Sammelbände, der Zeitschrift und der Beihefte zeichnet die IMG. Das Präsidium wählt eine dreigliedrige Redaktionskommission. Diese ernennt einen oder mehrere Redakteure, die ihr für die Redaktionsführung verantwortlich sind und auf dem Titel der Sammelbände und der Zeitschrift als solche genannt werden. Die Kommission ist Beschwerdeinstanz.

7. Versammlungen.

Neben den Versammlungen der Ortsgruppen und Landessektionen werden alle Mitglieder der IMG. vom Präsidium zu Hauptversammlungen oder Kongressen einberufen. Sie sind Anträgen, Vorträgen und Verhandlungen in erster Linie gewidmet; es können aber auch Aufführungen alter Tonwerke oder solcher aus neuer Zeit, sofern sie musikwissenschaftliches Interesse bieten, damit verbunden werden. Die Zeit der Einberufung dieser Versammlungen oder Kongresse ist dem Präsidium anheimgegeben, doch sollen sie möglichst alle drei Jahre stattfinden.

Die Einberufung selbst hat durch eine mindestens 2 Monate vorher zu erlassende Anzeige in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« unter Angabe der Tagesordnung zu erfolgen.

Die Hauptversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Präsidiums geleitet. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

8. Stimmrecht.

Bei allen Allgemeinbeschlüssen steht den Mitgliedern des Präsidiums, sowie den Delegierten derjenigen Ortsgruppen, die mindestens sieben vollberechtigte Mitglieder zählen, je eine Stimme zu. Ebenso steht je eine Stimme den Delegierten von sieben außerhalb von Ortsgruppen stehenden Mitgliedern zu.

9. Mitgliedschaft.

Der IMG. kann jedermann beitreten, der volljährig ist und sich als Mitglied meldet. Über die Aufnahme des Angemeldeten entscheidet der Vorstand. Die vollberechtigten Mitglieder der IMG. haben auf Teilnahme an allen Veranstaltungen der IMG. Anspruch. Sie haben bei einem Jahresbeitrage von ℳ 20,— das Recht auf unentgeltliche Lieferung der »Sammelbände« und der »Zeitschrift«, sowie auf Bezug der »Beihefte«

zu ermäßigtem Preise. Die Ortsgruppen und Landessektionen können neben solchen Mitgliedern, die zugleich vollberechtigte Mitglieder der IMG. sind, auch andere Mitglieder haben, über deren Einreihung in die Ortsgruppe oder Sektion deren Satzungen entscheiden. Diese Mitglieder sind nicht wählbar zu den Ämtern der Zentralverwaltungen der IMG.

Der Austritt eines Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

10. Satzungsänderungen.

Die Satzungen können nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit zweidrittel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten abgeändert werden. Ein von Landessektionen gestellter Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens drei Monate vor der Hauptversammlung dem Präsidium eingereicht werden.

11. Auflösung der Gesellschaft.

Die Auflösung der Gesellschaft kann nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit dreiviertel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten beschlossen werden. Bei Antrag auf Auflösung der Gesellschaft ist frühestens binnen vier Wochen, spätestens binnen drei Monaten zu diesem Zwecke eine Hauptversammlung einzuberufen. Im Falle der Auflösung bleibt den Ortsgruppen und Landessektionen das Verfügungsrecht über ihr Vermögen. Über etwaiges Gesamtvermögen der IMG. ist gleichzeitig mit der Beschlußfassung über die Auflösung der IMG. zu einem Zwecke internationaler Musikforschung zu verfügen.

The following Byelaws of the Präsidium (Governing Body), as passed under Rule 5 at its Meetings of 1 October 1904 (Leipzig) and 25 May 1909 (Vienna) are herewith under Rule 5 published for general information.

By order.

Besondere Bestimmungen

über das

Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft.

1.

Das Präsidium der IMG. besteht aus der Gesamtheit der deutschen und ausländischen Sektionsvorstände. Diese sind die Vertreter der in je einem Lande vorhandenen Mitglieder der Gesellschaft und werden alle

zwei Jahre (am 30. September) von den Ortsgruppen des Landes, oder wo solche fehlen, von der Landesgruppe durch Stimmenmehrheit gewählt. In besonderem Falle, z. B. in einem Lande, worin ein Kartellverein ist, kann das Präsidium besondere Bestimmungen für Bildung und Wahl des Sektionsvorstandes treffen.

2.

Aufgabe des Präsidiums ist: die Gesellschaft nach außen zu vertreten und ihre innere Tätigkeit zu leiten und zu beraten. Insbesondere hat es die Kongresse der IMG. vorzubereiten und für ungestörten Fortgang der Publikationen einzustehen.

3.

Über jede wichtigere Angelegenheit, die vor die Öffentlichkeit gebracht werden soll, sind sämtliche Mitglieder des Präsidiums zu hören, die laufenden Geschäfte besorgt der aus Vorsitzendem, Schriftführer und Schatzmeister gebildete Vorstand (siehe § 4 der Satzungen der IMG.). Für die Publikationen wird eine dreigliedrige Redaktionskommission abgesondert. Korrespondierende Mitglieder für die verschiedenen Länder werden auf Vorschlag der betreffenden Sektion vom Präsidium ernannt.

4.

Am Ende jeden Geschäftsjahres (30. September) erhalten die Sektionsvorstände durch den Schriftführer über die Hauptvorgänge in der Gesellschaft einen Gesamtbericht, für den der Vorsitzende verantwortlich ist. Die Sektionsvorstände schicken dem Vorsitzenden am Schluß des Monats August Sektionsberichte ein.

5.

Auch zu jeder andern Zeit können die Mitglieder des Präsidiums Mitteilungen und Anträge an den Vorsitzenden bringen, die unter Umständen von diesem zur Abstimmung zu geben sind.

6.

Gemeinsame Sitzungen des Präsidiums finden bei den Kongressen statt, können aber in dringenden Fällen auch außer der Zeit beantragt und angesetzt werden. In den Sitzungen des Präsidiums sind stimmberechtigt die Vorsitzenden der Landessektionen, und bei ihrer Verhinderung deren bevollmächtigte Stellvertreter. Im Falle einer Gleichheit der Stimmen kann der Vorsitzende der Sitzung eine entscheidende Stimme geben. Das Präsidium kann andere Mitglieder zu seinen Sitzungen hinzuziehen, um an den Beratungen, aber ohne Stimmberechtigung, teilzunehmen.

7.

Bei schriftlichen Beschlüssen und Wahlen des Präsidiums außerhalb der gemeinsamen Sitzungen sind die Stimmen der Vorsitzenden der Landessektionen einzuholen.

Redaktioneller Teil.

Zeitgemäße Gedanken über den Musikunterricht.

»Je mehr in einer Wissenschaft das Helle vom Dunkeln, das Wahre vom Falschen, das Nützliche vom Entbehrlichen gesondert ist, desto besser ist die Wissenschaft zu lehren, desto leichter, angenehmer und nützlicher ist sie zu lernen: denn wo Licht ist, kann man sehen, und wo Ordnung ist, kann man überschauen und finden.«

Herder[1]).

Wir leben im Zeitalter schnellen Gehens! Ihm muß heute alles sich beugen. Es geht ja so weit, daß manchmal das Unmögliche verlangt wird. So erinnere ich mich, vor einigen Jahren gelesen zu haben, daß eine Gesanglehrerin in Berlin das Unterrichterteilen fahren ließ, weil die jungen Damen verlangten, in wenigen Monaten fix und fertig zu sein.

Von der »nie zu ändernden Natur« der Verstandesgesetze zu verlangen, was man von einer Maschine fordern kann, nachdem durch wissenschaftliche Eroberungen ihr eine unbewußte Kraft einverleibt worden ist, ist wohl ein nur zu deutliches Zeichen, wie weit die Urteilskraft des gesunden Menschenverstandes zurückgegangen ist. Die Dekadenz scheint allenthalben verheerend zu wirken.

Daß die solide Unterlage eines guten Unterrichts noch immer lautet: *qui bene distinguit, bene docet*, daran zweifelt wohl niemand, der in die Geheimnisse des Unterrichterteilens eingeweiht ist, und deshalb je länger, je mehr hat einsehen lernen, daß dieser lapidare Satz durch gar keine noch so epochemachende Erfindung über den Haufen zu rennen ist oder sein wird.

Aber auf diesen Grundsatz sich stützend, ist doch wohl ein Mittel zu finden, ein verständnisvolles Schnellgehen (in gewissen Grenzen) zu befördern und — infolgedessen doch einigermaßen zeitgemäß zu sein.

In verhältnismäßig wenig Zeit ziemlich viel bewältigen zu können, wer möchte das nicht gern! Ein in jeder Beziehung vernünftig angelegter Unterricht vermag dies. Diesem modernen Unterrichtsproblem gedenke ich von Zeit zu Zeit einen kurzen Aufsatz zu widmen. Ganz allgemein ausgedrückt, gilt hier die Forderung, daß die einzelnen Unterrichtszweige der Wissenschaft auf logischen Prinzipien fest gegründet stehen, und daß der Unterricht vernünftig angeordnet sei. Hierin wurde bisher sogar in elementaren Angelegenheiten noch ziemlich unvernünftig und manchmal ganz oberflächlich verfahren. Dies zu beweisen, sei als Erstes unsere Aufmerksamkeit gerichtet auf:

Die Taktlehre der Tonkunst.

Jederzeit werden neue Zeichen, welche direkt anschaulich sind, ältere, auch noch so eingebürgerte, die minder anschaulich sind, verdrängen, während umgekehrt noch so verständig scheinende Vereinfachungen, die aber Reflexion erfordern, d. h. die Anschaulichkeit vermindern, nie Boden finden können.

Hugo Riemann[2]).

»Es gibt zu viele Taktarten; manche wäre zu beseitigen«, ist eine nicht unberechtigte Klage, die ich manchmal vernommen[3]). Tatsächlich

---

1) Schulreden: Von den Vorteilen und Nachteilen der heutigen Studiermethode.
2) Musiklexikon, Art. Zeichen.
3) Man sehe z. B. Fréd. Hellouin's *Mémoire* über die *Simplification de la notation musicale* (S. 38—39) *du compte rendu*; *rapports-communications du Congrès*

können viele ohne Schaden beseitigt werden, denn die viel zu vielen der ganz unnötigen haben nur Verwirrung gestiftet, sogar bei den größten Meistern, u. a. bei Beethoven.

Wenn wir der Sache auf den Grund gehen, wird alles leicht begreiflich; auch die Irrfahrt Beethoven's.

Die Taktvorzeichnung gibt Veranlassung, die Frage aufzuwerfen: Was soll die Taktvorzeichnung andeuten? »Richtige Zählzeiten« oder die »Taktsumme dieser oder jener gleichmäßigen Unterteilung«?

Über dieses Problem herrscht keine Einheitlichkeit, sondern Verwirrung, so daß die Irrwege, auf die mancher gerät, nicht verwundern können.

Vergleichen wir die Taktvorzeichnungen a) und b) von Beispiel 1, dann sehen wir bei 1a) Zahl und Qualität der Zählwerte genau angezeigt; dagegen leuchtet aus 1b) weder das eine noch das andere hervor.

1. $\underbrace{\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{2}, \text{usw.}}_{\text{a)}} \parallel \underbrace{\frac{6}{4}, \frac{6}{16}, \frac{12}{8}, \frac{12}{16}, \frac{24}{16}}_{\text{b)}}$

Woher diese Verschiedenheit? War es wirklich absolut nötig, gewisse Taktarten derart (1b) anzuzeigen? Welche Gründe können dazu geführt haben? Diese herauszufinden ist eben so einfach, als es staunen macht, daß man sich beim Oberflächlichen, beim Unlogischen aufgehalten hat.

Die Grundnotenwerte lassen sich alle durch eine einfache Zahl ausdrücken (Beisp. 2c):

2.

	Ganze	Halbe	Viertel	Achtel	Sechzehntel
b)	𝅝	𝅗𝅥	♩	♪	𝅘𝅥𝅯
c)	1	1/2	1/4	1/8	1/16

Daß dies bei den modifizierten Notenwerten nicht der Fall ist, welche manchmal als Zählzeiten vorkommen, wie z. B. 𝅗𝅥. oder ♩. usw., ist klar. Im Notfall zwar wäre auch das wohl zu leisten; aber wie umständlich würde das sein! Da der Verlängerungspunkt jedesmal auch einen Notenwert ausdrückt, würde es wie bei 3b) geschehen müssen:

3. a) 𝅗𝅥 . ‖ a) ♩ .
b) $\underbrace{2+4}$ ‖ b) $\underbrace{4+8}$

Das wäre aber doch wohl etwas umständlich. Denn in diesem Falle hätten wir z. B. für die Taktarten $\frac{9}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Bezeichnungen wie bei 4aa) und 4bb) erhalten:

4. $\underbrace{\frac{9}{8} \mid \frac{3}{4+8}}_{\text{a) aa)}} \parallel \underbrace{\frac{6}{4} \mid \frac{2}{2+4}}_{\text{b) bb)}}$

---

international de musique, 1900, à Paris. Es heißt da: »Ne pourrait-on pas encore réduire, dans de notables proportions, le nombre des mesures en usage?«.

Wie ich hier zu beweisen versuche, ist diese Klage sehr berechtigt. Über die Blindheit derjenigen, welche nach einer Vereinfachung (Reform) unserer Notenschrift verlangen, ein anderes Mal. Es gibt in dieser Angelegenheit etwas ganz anderes, was reformbedürftig ist.

Es lag aber doch meiner Ansicht nach auf der Hand, von folgenden drei Taktandeutungen (a, b, c von 5 A und B) die einfachste und anschaulichste zu wählen, nämlich c):

5.

A			B		
3/Viertel	3/4	3/𝅘𝅥	3/Halbe	3/2	3/𝅗𝅥
a)	b)	c)	a)	b)	c)

Ich denke: in einer Versammlung, die sich mit diesen Fragen zu beschäftigen hätte, wäre wohl einstimmig c) nicht nur als die kürzeste, sondern auch als die direktest anschauliche gewählt worden. Dann auch wäre man ganz von selbst auf c) von Beispiel 6 A, B gekommen:

6.

A			B		
9/Achtel	9/8	3/𝅘𝅥.	6/Viertel	6/4	2/𝅗𝅥.
a)	b)	c)	a)	b)	c)

und würde die ganz unlogische Taktvorzeichnungsweise, wie sie b) hier zeigt (6 A, B), vermieden worden sein, sowie alle daraus entspringenden Irrtümer.

Die Andeutungen von 6 b) sind Taktsummen der ersten gleichmäßigen Unterteilung der echten Zählzeiten. Die Fruchtbarkeit des Irrtums hat sich auch hier bewährt; denn man ging weiter: z. B. der $^{24}/_{16}$ Takt. Was der eigentlich ist, sehen wir nun in aller Klarheit. Um aber das Irrtümliche, sowie das Irrtumreiche der Taktvorzeichnungen von 6 b) hervorleuchten zu lassen, wollen wir den $^{12}/_{8}$ Takt wählen. Daß man ein konsequent durchgeführtes Figurationsmotiv als Anleitung zur Taktvorzeichnung nahm, zeigt wohl, wie prinzipienfest (!) man in der Taktlehre stand und noch steht.

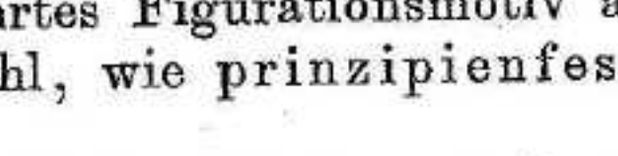
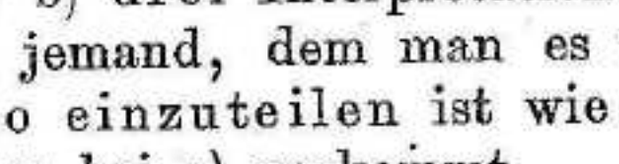
Beispiel 7 zeigt unter b) drei Interpretationen von $^{12}/_{8}$, und man darf fragen: woran z. B. kann jemand, dem man es noch nicht eingepaukt hat, sehen [1]), daß $^{12}/_{8}$ nicht so einzuteilen ist wie 7 b 3) zeigt, auch nicht wie unter 7 b 2), sondern wie es bei 1) vorkommt.

---

1) Ein zutreffendes, sehr belehrendes Beispiel hat uns hier Beethoven gegeben. Obgleich die übliche Einteilung des $^{12}/_{8}$ und $^{12}/_{16}$ Taktes gut bekannt und $^{12}/_{32}$ wohl nie anders einzuteilen ist, hat es sich ereignet, daß der Meister in seiner Klaviersonate op. 111 die Takte $\frac{6}{16}$ und $\frac{12}{32}$ ganz verkehrt eingeteilt hat.

Was $^{6}/_{16}$ ist, haben wir im Vorbeigehen gesehen an Beispiel 8 b); Beethoven aber gruppiert, wie $^{3}/_{8}$ bei 8 b) zeigt. Und $^{12}/_{32}$ notiert er wie folgt [Ia)]:

I.

a) $\frac{1}{3}\frac{2}{2}$ (?)		3/𝅗𝅥.	
b) $\frac{1}{3}\frac{2}{2}$			$\frac{1}{3}\frac{2}{2}$
		4/𝅗𝅥.	
		c)	d)

7.

	12/8	4/𝅗𝅥.	1)
3/2	12/8	3/𝅗𝅥	2)
6/4	12/8	2/𝅗𝅥.	3)
c)	a)	b)	

Eine gewisse regelmäßige Notenwertbewegung wird oft bestimmend für die Taktvorzeichnung. So hat Händel eine Sarabande im $^3/_2$ Takt kon-

---

Das ist also gerade, als ob man die Taktvorzeichnung von Beisp. 11 interpretiert wie 10a).

Man kann ruhig annehmen, daß derartige Irrfahrten wohl nie vorgekommen wären, hätte von Anfang an in der Taktlehre Einheitlichkeit geherrscht, wie sie aus A der Beispiele 9, 10, 11 hervorleuchtet und durch 5 und 6 wohl noch erhärtet wird.

Betreffs dieses Elementarproblems ist es sicher nicht ohne Belang, zu erfahren, daß sogar Riemann hierin eine neue Irrfahrt angetreten ist. In seiner Beethovenausgabe (Simrock, Berlin 1884) liest man (S. 213, B. III): »Die Vorzeichnung ist ungenügend, weil sie nicht andeutet, daß jedes 𝅘𝅥𝅯 drei 𝅘𝅥𝅰 gelten soll. $^{18}/_{32}$ wäre dagegen ganz zweideutig, da es auch:

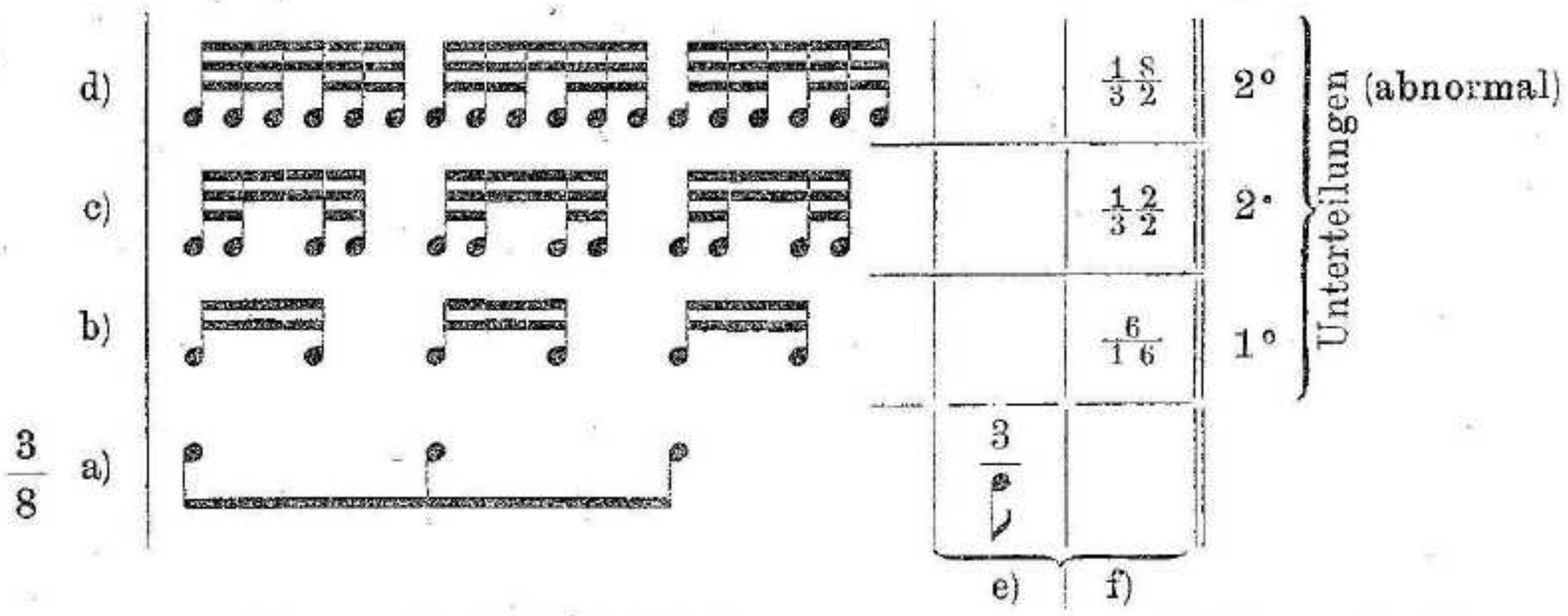
bedeuten könnte. Unzweideutig wäre $\frac{3}{\frac{2}{3}}$ ($^3/_8$ in 16tel untergeteilt und letztere in 32stel Triolen. — Vgl. Mus. Dynamik und Agogik, § 11«. —

Ich bin nun der Meinung, daß dadurch der Verwirrung kein Ende bereitet ist. Sehen wir doch einmal ganz genau:

Aus 2a), c) leuchtet klar hervor, daß die Zweiteiligkeit die solide, einzige Grundlage der Dauerverhältnisse unserer Notenschrift ist. Jede andere Einteilung ist Ausnahme, »abnormal«, und verdient als solche angezeigt zu werden. Ich meine, Beispiel 15 zeigt das alles unter A und B kurz und gut an.

Prüfen wir aber einmal Riemann's Behauptung:

II.

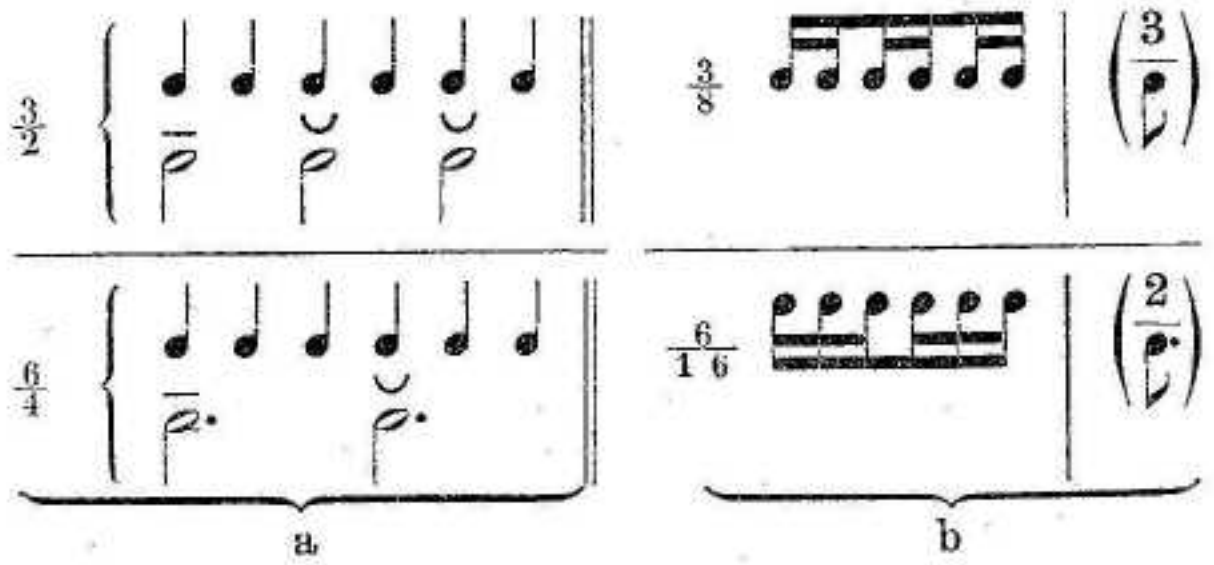


Da haben wir nun $^3/_8$ (IIa) in 16tel untergeteilt (IIb) und letztere in 32stel-Triolen (IId). — Das ist also statt der normalen Zweiteilung (IIc) die abnormale Dreiteilung; also für jede normale Zweier(32stel)-Gruppe eine 32stel-Triole (IId).

Ich denke: $\frac{3}{\frac{2}{3}}$ ist ganz unnötig, ja verkehrt. Die Angabe $^3/_{𝅗𝅥.}$ ist genügend, und

zipiert, die zwei darauf folgenden Variationen notiert er aber im $^6/_4$ Takt. Es kommen nämlich von Anfang bis Ende »sechs« Viertel in jedem Takt vor. Bülow hat in seiner Händel-Ausgabe diesen Irrtum Händel's wohlweißlich fortgelassen. Ruthardt z. B. in »Die ersten (Händel-) Studien« (Edit. Peters, 2669) hat $^6/_4$ behalten. Wer die Variationen mit $^6/_4$ Taktakzent vorzutragen versucht, wird bald das Irrtümliche einsehen. Es ist doch wohl schwerlich anzunehmen, daß Händel den Unterschied zwischen $^3/_2$ und $^6/_4$ (siehe 8a) nicht gewußt hat:

8.



a b

Ganz dasselbe Verhältnis, und zwar ganz unzweideutig, zeigt 8b) zwischen $^3/_8$- und $^6/_{16}$-Takt. Wer aber die eine Einteilung ($^3/_8$) spielen kann als wäre es $^6/_{16}$ — oder umgekehrt — der muß entschieden ein sonderbares Gefühl für Metrik und Rhythmik haben.

Wir wollen aber auf Beispiel 7 mit seinen drei verschieden möglichen Einteilungen etwas näher eingehen. Zum Beispiel in J. S. Bach's Englischen Suiten findet man eine durchgängige Achtelbewegung auf S. 11 (Double II), 24 (Courante) und 36 (Courante; Edit. Peters Nr. 203).

Seite 11 ist in $^3/_2$, aber es zeigen sich dort vier Takte gruppiert wie hier unter Beispiel 9a). Dagegen zeigt der $^6/_4$ Takt in den französischen Suiten (Courante der III. Suite) ein paar Takte mit der Orthographie von 10a). Daß die unkorrekte Taktorthographie rhythmische Fehler hervortreten lassen kann seitens der reproduzierenden Künstler, ist wohl deutlich. Gibt

---

die Gruppierung von Iid) ist so deutlich, daß sogar die Triolenziffer wegbleiben kann.

Aber wo soll man hinkommen, wollte ich nun weiter erörtern, was z. B. Lussy über die Notierung dieses Taktes in Beethoven's op. 111, vorbringt! Der $^{12}/_{32}$ Takt ist so, wie wir hier unter I b) c) gesehen haben, und 11a) b) A) in einer höheren Potenz gezeigt. Beethoven hat ihn wie einen $^3/_8$ Takt notiert. Ich denke: die Tabellen nnter 9, 10, 11 zeigen die Mehrdeutigkeit jener wenig soliden Taktvorzeichnung, und Beethoven hat ein »unsterbliches« und »warnendes« Beispiel dazu geliefert.

Ob diese Beweisführung durch solche illustre Illustrierung nutzen wird? Ich hoffe es!

Was würde mein verehrter Meister Riemann sagen zu diesem meinen Vorschlag zu einer radikalen (und ganz einfachen) Reform der Taktvorzeichnung? Prof. Dr. Franz Marschner schrieb mir (17. Januar 1911): »Vollkommen mit Ihrem orthographischen Vorschlag einverstanden. Doch gehört zu dieser Außenseite die noch wesentlichere Innenseite, d. h. die Lösung zweier Probleme:

a) wie stellt man die wahren Zählzeiten fest,

b) wie verhält sich der auf diesen basierte rein-rhythmische Aufbau zum thematischen.« —

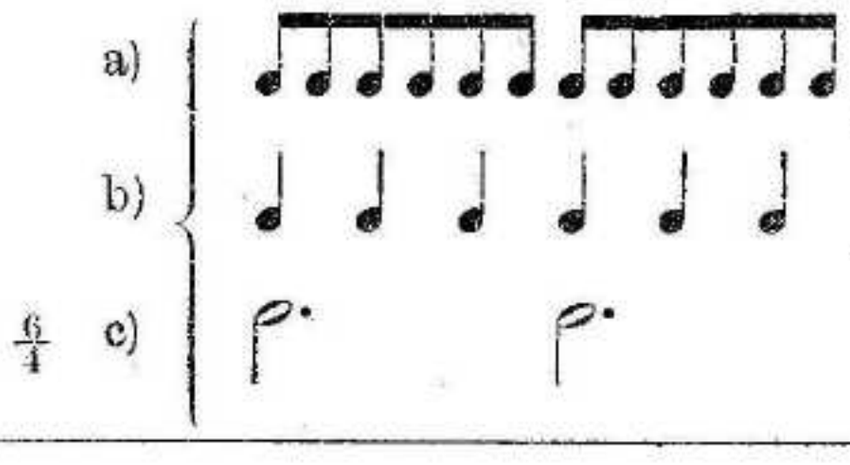
Von der Wichtigkeit der Innenseite dieses Problems ist wohl kaum jemand fester überzeugt als ich.

man sich genau Rechenschaft über die eigentliche Akzentuierung der Achtel in den drei verschiedenen Taktarten, welche 7b) zeigt, so wird der Vergleich von 9a), c), b) mit 10a), c), b), sowie mit 11a), c) ganz aufklärend sein.

Die $^{12}/_{8}$-Taktvorzeichnung hätte also ebensogut für $^{3}/_{2}$, sowie für $^{6}/_{4}$ dienen können. Das zeigen, glaube ich, die Auseinandersetzungen der Beispiele 9, 10 und 11; sie zeigen aber auch nebenbei, daß die Taktvorzeichnung unter A die einfachste, die logische und anschaulichste und — last not least — vorwiegend »musikalischer Natur« ist. Auch ist mit jener Art gar kein Fehlgriff möglich, wie er z. B. Beethoven passiert ist.

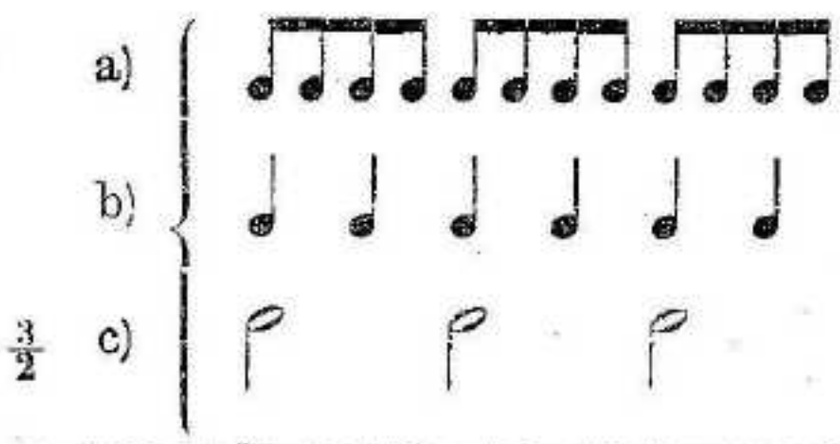
Was vorher mit 7, soll jetzt auch mit den Beispielen 9, 10, 11 gezeigt werden:

9.



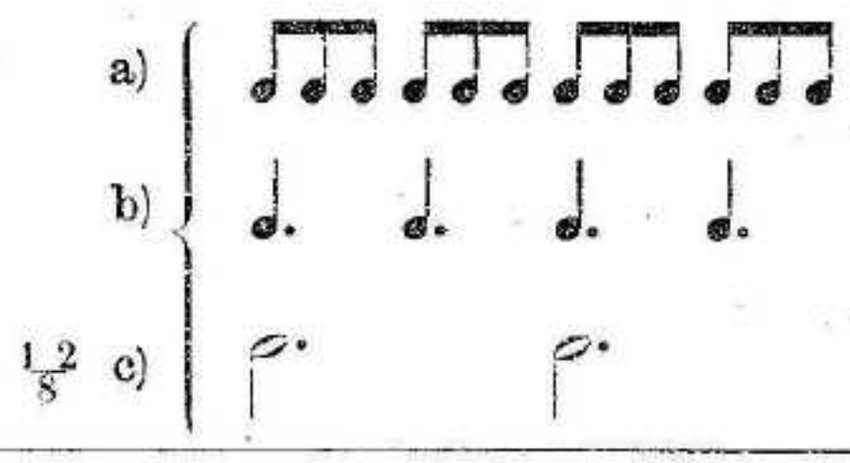
	A	B	C
a)	....	$\frac{12}{8}$	= 2×6
b)	....	$\frac{6}{4}$	= 2×3
$\frac{6}{4}$ c)	$\frac{2}{\text{𝅗𝅥.}}$		

10.



	A	B	C
a)	....	$\frac{12}{8}$	= 3×4
b)	....	$\frac{6}{4}$	= 3×2
$\frac{3}{2}$ c)	$\frac{3}{\text{𝅗𝅥}}$		

11.

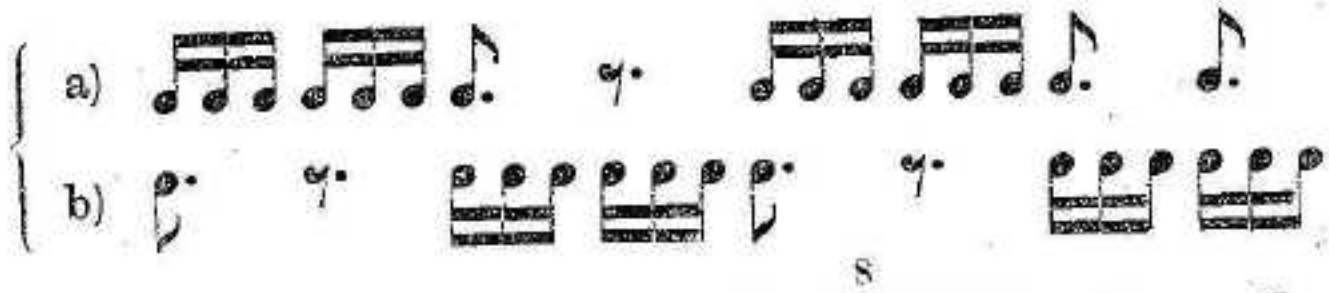


	A	B	C
a)	....	$\frac{12}{8}$	= 4×3
b)	$\frac{4}{\text{𝅗𝅥.}}$		
$\frac{12}{8}$ c)			

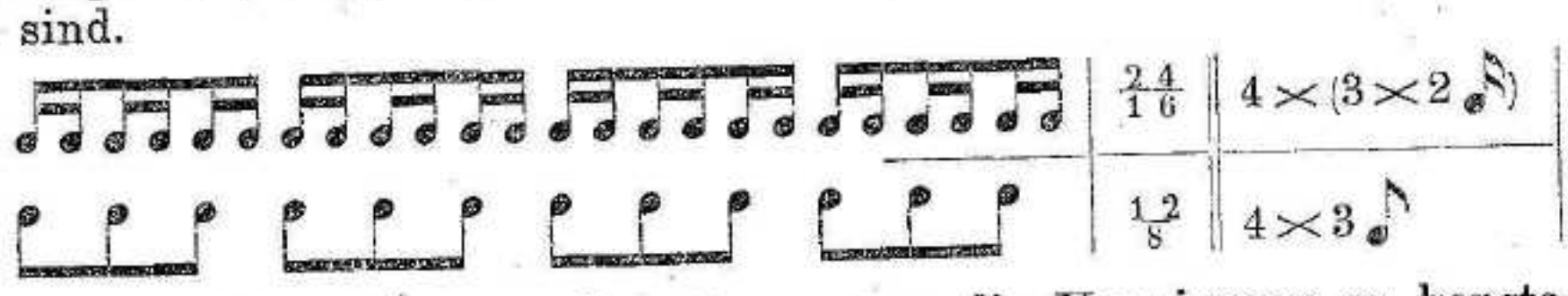
Einzig die Kolonne A von diesen drei Tabellen (9—11) zeigt unzweideutig die richtige Zahl und Qualität der Zählwerte. Zu allem hin drückt die Kolonne C noch deutlich die Achtel- und Viertelgruppierungen in Zahlen aus. Daß $^{6}/_{4}$ nur auf zwei Arten, $^{12}/_{8}$ aber auf drei aufzufassen wäre, zeigen die Kolonnen B und C. Empfehlenswert sind diese zwei- und dreideutigen Taktvorzeichnungen allerdings nicht.

Aber woher hat man denn den $^{24}/_{16}$ Takt geholt? Auch diese Irrfahrt ist belehrend! Bach und Händel werden Auskunft geben.

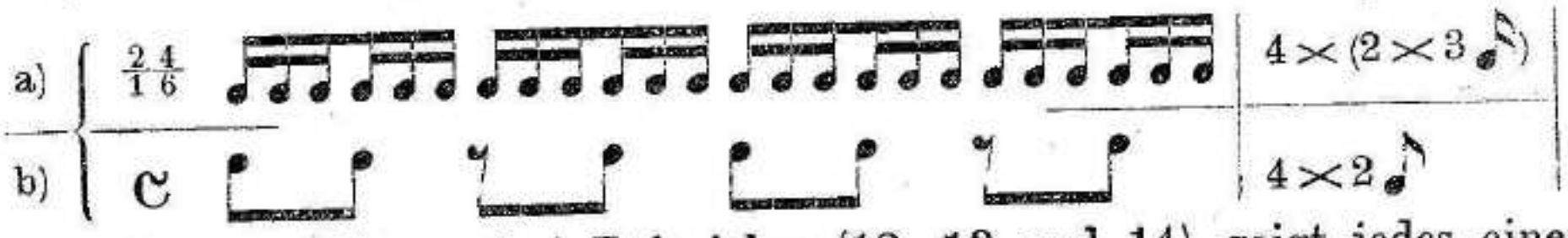
Haben wir in der Tonkunst einen Takt von acht richtigen Zählzeiten? Soviel ich weiß, kennen wir diesen nicht; und ich zweifle sehr, daß es jemand gelingen würde diesen aufzustellen und verbindlich zu beweisen. Händel scheint u. a. in der Gigue aus seiner 12. Klaviersuite $^{24}/_{16}$ als einen Takt von acht Zählzeiten aufgefaßt zu haben. Zum Beweise zeigt Beisp. 12 unter a) und b) wie die rechte und linke Hand dabei abwechseln:

12. 

Man könnte fragen: ist das nun der $\frac{8}{\text{𝅗𝅥.}}$ Takt oder soll es eigentlich $\frac{4}{\text{𝅗𝅥.}}$ bedeuten? — Dann entsteht wieder eine Verwirrung mit $\frac{12}{8}$. Denn dieser, in 16tel aufgelöst (13 b), zeigt eine Einteilung, wie wir ihr schon bei 9 a) begegnet sind.

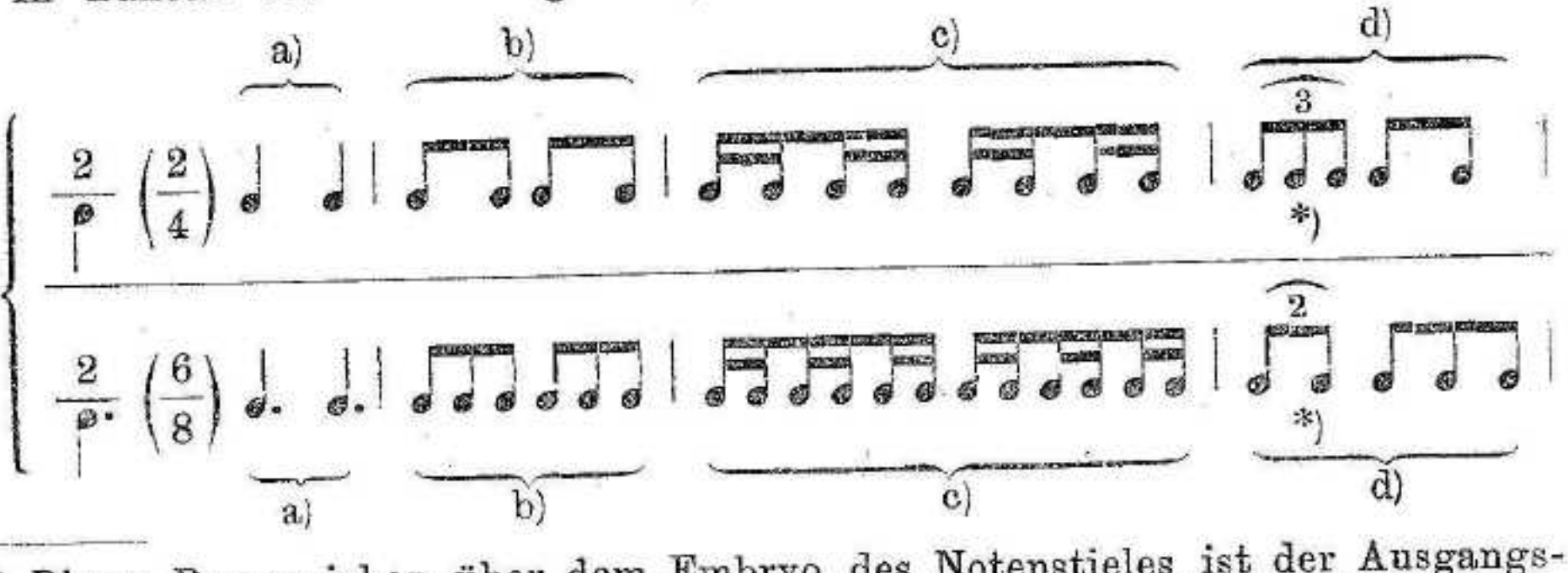
13. 

Man könnte sich mit diesem begnügen, um die Verwirrung zu konstatieren, welcher man anheim fallen muß, sobald unlogische Prinzipien als Grundlage genommen werden. Führen wir nochmals Bach an, der im 15. Präludium des Wohlt. Klaviers (I) den $^{24}/_{16}$ Takt zeigt — als wie wir in Beisp. II d) der Note 1 [S. 183] für einen andern Fall sahen — die zweite (aber abnorme) Unterteilung der eigentlichen Zählzeiten. Bach notiert wie 14 a) für die rechte, wie 14 b) für die linke[1]) Hand:

14. 

Ich denke, von diesen drei Beispielen (12, 13 und 14) zeigt jedes eine andere Ableitung des $^{24}/_{16}$ Taktes.

Riemann, glaube ich, wird uns den Schlüssel geben zur Lösung dieses sehr verwirrten Problems. Er sagt (Katechismus der Fuge [I], S. 101/2): »Frisch und flink spielt das Präludium durchweg in flotter Sechzehntel-Trioden-Figuration«[2]). — Da haben wir's! Eine Triole ist Ausnahme, ist abnorm in Takten von der Kategorie von 15 A:

15. 

1) Dieses Pausezeichen über dem Embryo des Notenstieles ist der Ausgangspunkt einer teilweisen Reform der rhythmischen Orthographie, die eigentlich nichts umstürzt, aber, wie mir Dr. Dwelshauvers aus Lüttich schrieb: »qui fait sauter les rhytmes aux yeux«.

2) Riemann in seiner Ausgabe der Fugen und Präludien (Augener, London, Nr. 6011 c, S. 66) notiert ganz ruhig $^{4}/_{4}$. — Aber warum hat Bach im 6. Präludium (I) nicht auch $^{24}/_{16}$ vorgezeichnet? Es geht da eben »frisch und flink« in Sechzehnteltriolen! — Heißt das nicht »avoir deux poids et deux mesures« für ein und dieselbe Sache? —

Umgekehrt ist die Duole Ausnahme (abnorm) bei Takten, welche Zählzeiten aufweisen wie 15 B a). Ihr Abweichen von der durch die Taktform geforderten normalen Einteilung gibt man so an, wie man es unter 15 d) bei *) sehen kann. Für Abweichungen, wie sie 15 B d) zeigt, zu schreiben, wie mancher tut, verrät einen verkehrt angebrachten Sinn für Genauigkeit. Deshalb muß man sich verwundern, daß diese »chercheurs de midi à quatorze heures«, nicht schon eine ebenbürtige Form gefunden haben, um die abnorme so zu zerlegen, daß die drei Notenwerte doch nur den Wert von zwei Achteln haben. Ich glaube, ihr Scharfsinn hat da wohl versagt! Was würden diese Herren zu dieser Notierung sagen? Es ist aber ein 32stel zuviel! Aber so genau nehmen sie es doch wohl nicht! Sie haben sich mit abracadabranteren Dingen abgefunden! —

Ich glaube, es ist wohl nicht mehr zweifelhaft, daß die Taktvorzeichnungen von 1 b) auf ganz falsche Bahnen geführt haben. Die Irrfahrten [1]) in dieser Angelegenheit sind manchmal von ganz Großen angetreten worden.

Wenn aber die Taktvorzeichnung nach solch oberflächlichen Betrachtungen und wechselnden Ursachen zu bestimmen ist oder wäre, dann möchte ich fragen, weshalb Bach dann nicht im 21. Präludium (I) $^{32}/_{32}$ vorgezeichnet hat, da unaufhörlich eine 32stel-Bewegung herrscht. Dann auch sollte die 16tel-Bewegung in den Präludien 2 und 6 (II) in $^{3}/_{4}$ Takt als $^{12}/_{16}$ vorgezeichnet werden.

Ich stehe aber dafür ein, daß man dies ganz unsinnig finden würde. Ist es aber weniger unsinnig, jenen Usus einer Taktvorzeichnung beizubehalten wie 1 b), aus welchen Ziffern logisch nie der richtige Sachverhalt abzuleiten ist, wie er aus b), c) von 6 A, B ganz klar hervorleuchtet, vor allem wenn man 6 mit 5 vergleicht? Und weist da nicht Beethoven's Adagio der vierten Sinfonie vorwiegend eine 32stel-Bewegung in diesem $^{3}/_{4}$ Takt auf? Weshalb dann nicht lieber auch hier in unsinnig konsequenter Weise, radikal $^{24}/_{32}$ vorzeichnen?

Daß wir in solchen elementaren Angelegenheiten noch so wenig Grundsätzliches haben, beweist wohl, daß die Tiefe des Nachdenkens über Probleme nicht im Verhältnis steht zu der Höhe der aufgetürmten Bücher, die über allerhand Problemen, immer steigt ohne viel zu entwirren.

Soll ein Aufbau festgegründet sein, dann müssen vor allem die Grundprinzipien felsenfest stehen. Wir hatten Gelegenheit, die orthographisch unkorrekten und infolgedessen verwirrenden Schreibweisen bei Bach, Händel und Beethoven kennen zu lernen, sehen wir nun — zum Schluß — ein Beispiel bei Brahms, um aber zu gleicher Zeit ein altes, leider fallengelassenes, ganz vortreffliches Prinzip wieder in den Vordergrund zu rücken — und zu empfehlen.

---

1) Ich lese nachträglich (Die Musik, 1. Märzheft, S. 291) in einer Besprechung von Hennig's Der musiktheoretische Unterricht für Lernende und Lehrende (1910) durch Dr. Max Steinitzer: »Auch die alte Tatsache sollte in vollster Klarheit vor Augen gestellt werden, daß unsere Taktbezeichnungen zum Teil im Lückenhaften, ja, im Schlendrian stecken geblieben sind!«

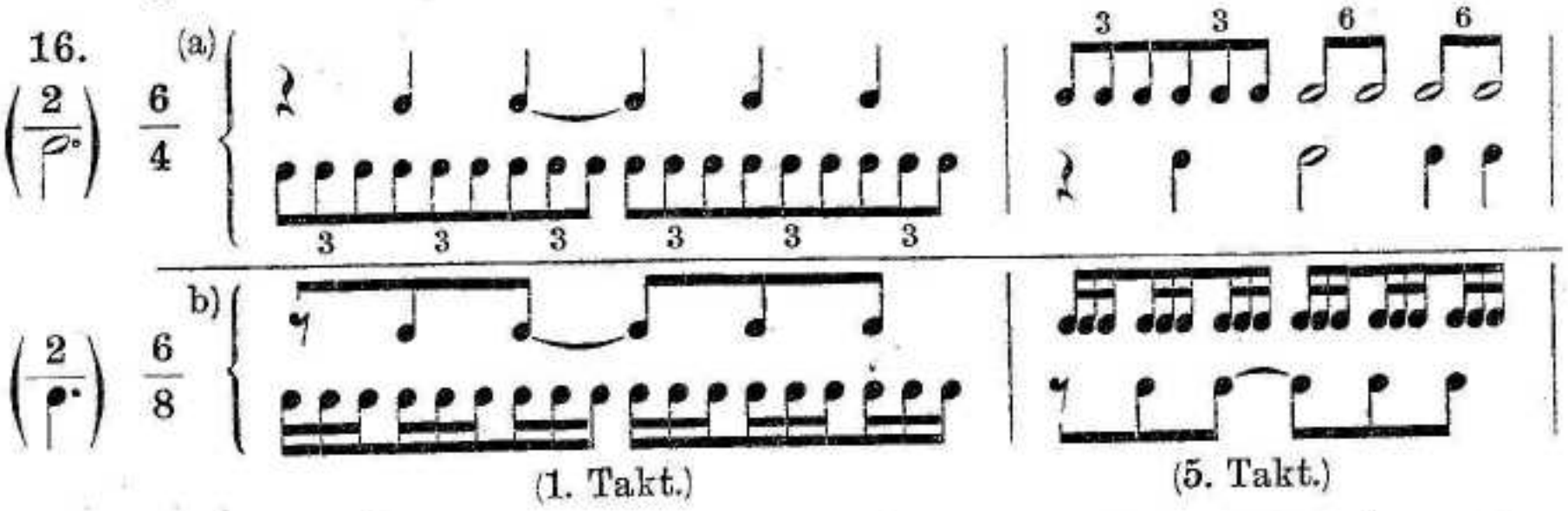
Was würde dann wohl Dr. Steinitzer zu den Taktbezeichnungen, wie z. B. A von 9, 10, 11 zeigt, sagen?

Man kann nur mit beiden Händen unterschreiben, was Riemann diesbezüglich sagt:

»Es wäre aber doch ein nur ja nicht zu unterschätzendes Mittel größerer Anschaulichkeit, wenn wir wieder anfingen, die langsamere Bewegung durch längere Notenwerte und die schnellere durch kürzere Notenwerte auszudrücken« (S. 96). »Während aber noch ein J. S. Bach einen Rest von jener ungefähren Geltung der Noten erkennen läßt, indem er für schnellere Sätze die kürzeren, für langsamere die langen Notenwerte bevorzugt, sind wir heute ins Extrem gefallen und schreiben langsame Sätze mit ganz besonderer Vorliebe in den kleinsten Notenwerten und schnelle in den größten« (S. 97/98)[1].

Op. 63, Nr. 1 (Frühlingstrost) von Brahms hat als Tempo die Vorschrift Lebhaft. Zufolge dem soeben erwähnten Prinzip sind hier kürzere Notenwerte geboten. Brahms aber notiert in $^6/_4$. Ein Vergleich von nur zwei Takten (des 1. und 5.), einzig in rhythmischer Beziehung, soll zeigen, welcher nicht zu unterschätzende Vorteil aus der Notierung von 16b) folgen würde. In Beispiel 16 ist a) die Brahms'sche Notierung. Man urteile:

16.



(1. Takt.) (5. Takt.)

Sollte man nun nicht meinen: schon allein wegen der auffallenden orthographischen Deutlichkeit und infolgedessen wegen der sehr erleichterten Lesearbeit wäre 16b) vorzuziehen? Ohne die 3 sind die neun Achtel unter 16a) verwirrend. Es ist klar, bei 16b) sind die abnormen Triolenbildungen so auffallend, so übersichtlich, daß die Ziffern von 16a) alle wegbleiben können. Im zweiten (5.) Takt scheint Brahms bei dem $^3/_2$ Takt angelangt zu sein. Es ist aber nicht so, obwohl es die Orthographie vermuten ließe. Auch treten die Synkopen nicht graphisch hervor, wie dies bei 16b) wohl der Fall ist. Derartiger Taktorthographiefehler zählt man in diesem Opus von Brahms nicht weniger als 38 Takte.

Daß dies alles das Lesen unserer Notenschrift ziemlich schwer macht, ist nicht zu leugnen. Es gibt aber ein Mittel, dieses Schwere bedeutend zu erleichtern; das beweist, wie ich glaube, 16b) gegenüber 16a), und hoffe ich, es noch eingehender zu beweisen in einem späteren Aufsatz, der speziell die Vervollkommnung (nicht die »Reform«) unserer Notenschrift behandeln soll.

Aber es handelt sich nicht nur um dieses Problem. Auch der Harmonielehre, dem Kontrapunkt usw. sind solche Seiten abzugewinnen, ja sie sind ihnen schon abgewonnen. Das haben schon viele niederländische Leser erfahren. Es gilt nun, weitere Kreise nicht dafür zu interessieren, sondern sie daran teilnehmen zu lassen und das Evangelium der Freude am Lernen zum Segen der Kunst zu verbreiten.

Em. Ergo.

Antwerpen.

1) Riemann, Präludien und Studien (B. I).

La Musique ancienne à Paris en 1910.

Dans le mouvement musical, qui s'est si prodigieusement développé, en France, depuis une dizaine d'années, la Musique ancienne a pris, et conserve, une place très importante. Il serait injuste, toutefois, de prétendre qu'elle n'était pas pratiquée auparavant; mais ces exécutions se bornaient généralement à quelques morceaux toujours les mêmes, de Bach, de Haendel, de Mozart, de Haydn, de Rameau (à peine), et qui paraissaient sur les programmes plutôt comme un caprice d'exécutant que selon un plan préconçu et dans un but d'éducation musicale.

Aujourd'hui, grâce d'abord à de nouvelles éditions correctes des anciens maîtres, auxquelles des chercheurs, des éditeurs, français et étrangers, ont largement contribué, le goût, ou du moins la curiosité pour la musique ancienne s'est répandu peu à peu dans le public. Grâce aussi aux travaux d'histoire, dont une bonne part revient à des membres de notre IMG., des noms, qui n'étaient que des noms, sont devenus des réalités; des compositeurs, inconnus hier, ont été révélés avec leurs œuvres. Le théâtre même, que le drame wagnérien avait secoué si vigoureusement, avait appelé une attention salutaire sur les grands classiques dramatiques: Gluck et Mozart, que nous avions oubliés; et Rameau lui-même, il y a trois ans, a reparu à l'Opéra, avec *Hippolyte et Aricie*. Et des tentatives plus au moins éphémères nous ont rendu, pour quelques soirs, et avec succès, des opéras comiques de Grétry, *le Sicilien* de Molière et Lully.

Au concert, la résurrection ou restauration d'œuvres anciennes est infiniment plus considérable, et pour cause. Les grandes sociétés symphoniques du dimanche sont, il est vrai, plus réfractaires: elles préfèrent, en général, réserver pour les modernes leurs grands moyens d'exécution, et lorsqu'elles exécutent les anciennes œuvres, elles ne prennent pas toujours garde à la disproportion qu'il y a entre celles-ci et ceux-là.

Au Conservatoire, dans la dernière saison (1909—1910), le nom de Haydn a paru à peine, bien que la Société ait dû fêter plus largement celui qui avait été un des premiers «correspondants» et des plus glorieux, de notre Institut national de Musique.

Les chœurs ont fait revivre, avec la perfection qu'on leur connaît, des œuvres françaises, telles que la fameuse *Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin; des fragments de la *Messe du pape Marcel*, de Palestrina. De Haendel, M. Bleuzet joua le *concerto* pour hautbois, en *sol mineur*.

Aux Concerts du Châtelet (Colonne), aujourd'hui dirigés par M. Gabriel Pierné, Haydn était fêté, dès le 28 novembre 1909, par l'exécution de la Symphonie en *sol majeur*, d'un récit et air de *la Création*, et d'un *Concerto* de violoncelle (par M. Pablo Casals). Le 12 décembre, Mlle. Nicot-Vauchelet, «Reine de la Nuit» à l'Opéra-Comique, chantait le grand air de la *Zauberflöte*; MM. Diemer et Casella interprétaient le *Concerto* à dieux pianos. Les 30 janvier et 13 février, l'orchestre exécutait le *Concerto* en *ré* de Haendel, et M. Bonnet, organiste de Saint-Eustache, donnait, le 17 avril, une audition du *Concerto* pour orgue (no. 10), qu'il avait fait applaudir deux mois auparavant, à la Philharmonique de Berlin, avec un arrangement de son crû c'est-à-dire, en se servant pour l'*adagio organo ad libitum*, qui précède le final, d'une phrase du 4e Concerto.

Le même jour, 17 avril, avait lieu la première audition de la *Sixième Symphonie* de M. Gustav Mahler, dirigée par le maître lui-même. On con-

çoit combien un pareil rapprochement, quelle que soit la virtuosité des exécutants, peut être préjudiciable à une œuvre ancienne, de Haendel ou de Mozart. — ou réciproquement . . . Citons encore l'air d'*Alceste*: *Divinités du Styx*, chanté par Mlle Damauri (28 novembre 1909).

Aux Concerts Lamoureux (dirigés par M. Camille Chevillard), on donne en général, un peu plus de musique ancienne qu'au Châtelet. Lamoureux, qui avait créé, en 1872, l'Harmonie sacrée, avait toujours conservé au répertoire des Nouveaux Concerts (fondés en 1881) un certain nombre de morceaux des grands maîtres du XVIIIe siècle. M. Chevillard a conservé avec raison cette tradition. C'est ainsi qu'il donna, l'an dernier, deux auditions intégrales du *Requiem* de Mozart, qui furent, pour beaucoup de Parisiens, une véritable révélation. Une *Sérénade* pour quintette à cordes, du même Mozart y est, au contraire, entendue presque chaque hiver. De Haendel, on chanta, un air du *Messie*, un récit et un air de *la Passion*; M. Guilmant exécuta le septième *Concerto* pour orgue. Mme. Vallandri interpréta, le 2 janvier 1910, une ariette d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau.

Aux Concerts Sechiari, qui ont lieu également le dimanche après-midi, et ont déjà fait connaître de nombreuses productions françaises aux étrangères modernes, la symphonie de Haydn: *le Midi*, jouée une première fois le 20 février 1910, dut être reprise, 15 avril, «redemandée» disait le programme. Une suite en *ré majeur* de Bach, et la scène du songe, d'*Iphigénie* (par Mme. Isnardon) représentèrent, avec la symphonie de Haydn, la part de la musique ancienne sur l'affiche des Concerts Sechiari.

Plus jeunes d'un an, les Concerts dirigés par M. Hasselmans, n'ont guère donné, la dernière saison, qu'un *Concerto* en *ré* de Mozart, joué par M. Casella; un *Noël* de Daquin (réédité et exécuté par M. Guilmant), et un *Concerto* pour violon de Mozart (par M. Boucherit).

Enfin, deux auditions d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, rétabli dans la version originale (le principal rôle était chanté par M. Plamondon, et non par une femme, comme on le fait depuis Berlioz et Mme. Viardot), furent données (le 23 janvier et le 2 février), par la Schola Cantorum.

Paris. (à suivre.) **J. G. Prod'homme.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S.I.M.

Numéro du 15 Mars 1911.

Boileau et Sylvie, par **A. Ray.**

Une petite romance de Boileau, intitulée simplement: vers à mettre en chant, a tenté bien des musiciens, depuis Lambert, jusqu'à Victor Massé. M. Rey nous rend deux de ces mélodies aujourd'hui oubliées, et il parvient en mème temps à identifier cette Sylvie, à qui Boileau adressait l'hommage discret de ces quelques vers.

Geste facial et geste laryngé, par **R. Fournier** et **P. Laurens.**

La physiologie vocale a jusqu'ici négligé d'approfondir l'influence de la mimique faciale sur le fonctionnement de l'organe phonétique. Le geste facial et le geste laryngé sont cependant en étroite connexion et ne peuvent que gagner l'un et l'autre à ètre étudiés simultanément.

Souvenirs de famille de H. M. Berton, par **M. Ténéo** (Suite).

Séjour de Pierre Montan Berton à Bordeaux; sa nomination au grand Théatre; son retour à Paris (à suivre).

Erik Satie, par **J. E.**

Vorlesungen über Musik.

Danzig. Dr. Bernh. Ulrich am Riemann-Konservatorium 20 Vorträge über die Geschichte des Klavierliedes in Deutschland im 19. Jahrhundert (mit vielen Beispielen).

München. Prof. Dr. A. Sandberger in der März-Sitzung der Kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften (philosophisch-philologische und historische Klasse) über die von ihm im Kgl. Staatsarchiv zu Düsseldorf aufgefundenen Inventare der kurkölnischen Hofmusik zu Bonn aus der Beethoven'schen Zeit. Wir gewinnen aus ihnen ein viel treueres Bild des Musiklebens, in dem Beethoven aufwuchs, als wir besaßen; u. a. findet die vom Vortragenden und H. Riemann vertretene Ansicht eine neue Stütze, daß die Meister der Mannheimer Schule Holzbauer, Stamitz, Filtz, Cannabich, Eichner auf Beethoven's Entwicklung nicht unbedeutenden Einfluß hatten. Auch Rosetti, dessen Einwirkung neuerlich durch Kaul wahrscheinlich gemacht wurde, war mit Kirchenmusik und Sinfonien in Bonn vertreten. Der Vortragende berichtet ferner über seine planmäßigen Untersuchungen der auf der Bonner Opernbühne damals aufgeführten Werke hinsichtlich der Eindrücke, die der junge Beethoven aus ihnen gewann. Vorzüglich die französische Opéra comique ist nach Stoffwelt und Musik von großer und nachhaltiger Bedeutung für den jungen Meister geworden, vor allem mit Gretry. Zahlreiche Gretry'sche Tongedanken (aus *Silvain*, *Lucile*, *Zémire et Azor*, *l'Amant jaloux*, *la Fausse magie* usw.) klingen bei Beethoven an, insbesondere sind Themen in König Stephan (Ouvertüre, Presto), in der Pastoralsinfonie (Szene am Bach), in der Klaviersonate *cis*-moll op. 27 Nr. 2 (letzter Satz), in der Violinsonate *F*-Dur op. 24 (letzter Satz) unter unmittelbarer Einwirkung Gretry'scher Themen entstanden.

Notizen.

Cambridge. In den Aufführungen des »*Knight of the burning pestle*« von P. v. Beaumont und John Fletcher durch die *Marlowe Dramatic Society* gelangten als Szenen- und Zwischenaktsmusik Stücke, zum größeren Teil Tänze, von W. Byrd, R. Farnaby (c. 1620), J. Dowland, W. Brade (c. 1614), Fr. Pilkington, Adam Jarzembski (c. 1627), Ph. Rosseter, Alf. Ferrobasco und einigen anonymen Tonsetzern zur Aufführung.

Chemnitz. Die Kunst des Ph. Dulichius hat nun ihren Einzug auch in den Geburtsort des Meisters (geb. 1562 in Chemnitz) gehalten, wo in der Lutherkirche (Kantor R. Trägner) das große, doppelchörige *Gloria* aus der *Centuria* I. zur Aufführung gelangte.

Cöln. Im musikhistorischen Museum W. Heyer's fand am 15. März ein Konzert von Wanda Landowska auf alten Tastinstrumenten statt, das glänzend verlief und in der Mannigfaltigkeit der benutzten Instrumente ein ganz besonderes Interesse hat. Das Programm lautet: I. Clavicymbal (deutscher Kielflügel), 1. J. S. Bach, Fantasie *c*-moll. 2. F. Couperin le Grand: Le Rossignol d'amour. II. Spinettflügel (Cembalo-Rekonstruktion). 3. Händel: Blacksmith-Variationen. 4. Clavichord, 4. Moritz, Herzog und Kurfürst von Sachsen (1521—1555): Deutscher Tanz. IV. Clavicymbel. 5. Francisque (französischer Lautenist, geb. um 1580): »Branssle simple« (Danse des vieillards). V. Hammerflügel. 6. F. Schubert: »Walzerkette« (ausgewählt und zusammengestellt v. Wanda Landowska[1]). VI. Harpsichord (englischer Kielflügel). 7. W. Bird: The bells. 8. John Bull: Les bouffons. VII. Clavicymbel. 9. J. P. Rameau: Tambourin. Zur Verwendung kamen ein wahrscheinlich von Silbermann gebautes zweimanualiges Clavicymbel, ein Harpsichord von J. Kirkmann in London v. Jahre 1767, ein bundfreies Clavichord von Carl Lemme in Braunschweig von 1787, ein Hammerflügel von J. B. Streicher in Wien aus den Jahren

1) Franz Schubert, Chaîne de Valses. Choisies, réunies et doigtées par W. Landowska. Moscou, A. Gutheil. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Hefte à Mk. 1,35.

1830—35 und ein dreimanualiger Spinettflügel (Cembalo-Rekonstruktion) von H. Seyffarth in Leipzig v. 1909. Einen kurzen einleitenden Vortrag über den Bau und die Eigenart der Instrumente hielt Dr. G. Kinsky, der Konservator des Museums. Mit besonderem Interesse wird man vernehmen, daß der Vortrag der als Zugabe auf dem Streicher'schen Klavier gespielten *cis*-moll-Sonate von Beethoven von unvergleichlichem Reize gewesen sei. Selbst dieser Musik werden eben durch ein Zurückgehen auf den originalen Klangcharakter neue Reize abgewonnen.

Dresden. Die Vesper der Kreuzkirche war letzthin einzig Werken der beiden Gabrieli gewidmet.

Leipzig. Im hiesigen Stadttheater führte man, und zwar mit entschiedenem Erfolg, Rousseau's Dorfwahrsager auf. Noch vor sieben Jahren hatte ein Verehrer des berühmten, sehr harmlosen Werkes, H. Schwartz in München, eine erfolgreiche Aufführung für ausgeschlossen gehalten und sich deshalb mit Aufführung und Herausgabe, bzw. Neubearbeitung einer Anzahl Stücke des Werkes — erschienen bei Breitkopf & Härtel — begnügt. Das primitive Stück, dessen künstlerischen Wert kein Historiker überschätzen wird, wirkte außer durch seine hübschen Melodien nicht zum wenigsten durch die Art der Aufführung, die es auf etwas Besonderes abgesehen hatte. Man spielte Theater auf dem Theater, d. h. man gab das Stück vor der Hofgesellschaft Ludwigs XV. in Fontainebleau, wo es am 18. und 24. Oktober 1752 zur Aufführung gelangt war. Das gab ihr einen besonderen Reiz, wenn auch die zu kleine Theaterbühne zu manchen Ungeschicklichkeiten Anlaß gab. Auf der Bühne stand ein Cembalo, das indessen nur für die Rezitative benützt wurde. Eine weitere Inkonsequenz lag darin, daß das Orchester sich im gewöhnlichen Orchesterraum befand, statt daß es — natürlich in möglichst kleiner Besetzung — ebenfalls auf der Bühne, um das Cembalo herum placiert war. Daß so harmlose Lieder-Operetten wie dieses Stück oder die pseudo-Gluck'sche Maienkönigin, die ja einige Stücke aus dem Dorfwahrsager enthält, wieder mit gewissem Erfolg gegeben werden können, begreift sich heute ja leicht; historisierende Bestrebungen sind hier viel weniger maßgebend als die Freude am Einfachen, Primitiven als ein Rückschlag auf die heutige offizielle Kunstmusik. Im allgemeinen sähe man es eigentlich lieber, wenn die heutige Vorliebe für die Musik des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Oper der opera buffa, der italienischen musikalischen Charakterkomödie zugute käme.

Roma. Nell' aula magna del Collegio Romano, il dottor Giorgio Barini, professore di storia ed estetica nell' Istituto Nazionale di musica di Roma, ha tenuto una serie di conferenze sul tema Tradizioni e innovazioni nella musica italiana, con l'intento di mostrare come a Traverso le modificazioni prevalentemente formali manifestatesi nella musica italiana sopra tutto per influssi di scuole straniere, siano rimaste vive talune espressioni melodiche e ritmiche di carattere schiettamente nazionale, delle quali si può accertare la esistenza nei varî generi di musica, dall' epoca più remota fino ai giorni nostri.

Le conferenze, interessanti per novità e arditezza di vedute, per acutezza ed evidenza di raffronti tra la ritmica poetica e quella musicale, hanno avuto pratica ed efficace dimostrazione dalla esecuzione di caratteristici esempi musicali in parte inediti o raccolti da stampe rare e restituiti nella lezione originale. Ecco l'elenco dei pezzi eseguiti, fino al secolo decimottavo:

Canti greci dell' antichità classica e dei primordi del cristianesimo. Canti provenzali e italiani dei secoli XII e XIII. Canto processionales «*Alta Trinità*» del secolo XIV. Coro a due voci di Francesco Landino degli Organi (secolo XIV). Frottole a quattro voci di Francesco D'Ana e Nicolò Pifaro (secolo XV). Canti carnascialeschi e mascherate (secolo XV). Villanella a tre voci «*Romane belle*» di Gasparo Fiorino (secolo XVI). Inno a Fabritio del Carretto, gran maestro de cavalieri di Rodi (1513). Due canzonette a tre voci di G. P. da Palestrina. Fuga per clavicembalo di Frescobaldi. Motetto «*Hymnum jucunditatis*» di Carissimi. Rispetti e stornelli del melodramma «*La Tancia*» di Jacopo Melani (1657). Canzonetta napoletana a tre voci «*O Verginella*» di autore anonimo. Templi di sonate

per viola da gamba e clavicembalo di Giovanni Bononcini e Gasparo Visconti Sonata per violino e pianoforte di Pietro Castrucci (fine del secolo XVII). Cantata «*Povera pellegrina*» di Al. Scarlatti. Siciliana di Leon. Leo. Cantata «*Son come farfalletta*» di anonimo del secolo XVIII. «*Tre giorni son che Nina*» di Pergolesi (nella sua forma originale). «*Sento che in seno*» di Giordani. Terzetto nella Virtuosa in Mergellina di Guglielmi. Terzettino nel Barbiere di Siviglia di Paisiello.

Vito Fedeli.

Schubert und Beethoven. Über das künstlerische Verhältnis des jüngeren Meisters zu dem älteren macht Dr. Th. Frimmel in der Badener Ztg. vom 25. Febr. einige Mitteilungen, die hier weitergegeben seien: Man hat die musikalischen Beziehungen des jüngeren Meisters zum älteren bisher nicht beachtet, sich damit begnügt, wiederholt von Schubert's Widmung seines op. 10 (der Variationen über ein französisches Volkslied) an Beethoven zu sprechen und in mancherlei Varianten von dem persönlichen Zusammentreffen der beiden großen Künstler zu handeln. Und doch erstrecken sich Verbindungsbrücken vom älteren Komponisten zum jüngeren. Man spiele doch das Adagio aus Schubert's Wandererphantasie! Sogleich die ersten zwei Takte! Das klingt an Beethoven an. Wo steckt nur die analoge Stelle bei Beethoven? Da geht es von der Tonika über den Septakkord der zweiten Stufe zur Dominante in getragener, feierlicher Weise. Nun, bei Beethoven findet sich die Stelle in dem *C*-moll Konzert op. 37, 1800 entstanden, und zwar in dem feierlich gehaltenen Largo. Sogar die Tonart *Cis*-moll, ebenso die Führung der Oberstimme und des Basses sind dieselben; nur beginnt Beethoven das Largo in *E*-Dur; doch schon das zweite Achtel des zweiten Taktes moduliert mittels Trugschlusses nach *Cis*-moll. Von der Rhythmisierung abgesehen, stimmt dann das nächstfolgende in Schubert's Adagio vollkommen zu dem zweiten und dritten Takt in Beethoven's Largo. Noch dazu fangen beide Kompositionen mit zartem Pianissimo an. Ein weiterer Zusammenhang verbindet Beethoven's Odeschalchi-Variationen (aus der Zeit von 1802 auf 1803) mit Schubert's Muse. Die sechste Variation Beethoven's ist für Schubert geradeweg vorbildlich geworden, was sich ähnlich so vom allbekannten Triolen-Trio aus Beethoven's Klaviersonate op. 7 behaupten läßt. Daß Beethoven's »Adelaide« und seine *Cis*-moll-Sonate an Schubert nicht spurlos vorüber gegangen sind, ist sicher. Trotz alledem gehört Schubert zu den am meisten eigenartigen Tonkünstlern, die man kennt. Die Anklänge bedingen noch lange keine künstlerische Abhängigkeit.

Straßburg. Prof. Dr. F. Ludwig wurde zum etatsmäßigen außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt, wie nachträglich zur Vervollständigung der Notiz im letzten Heft mitgeteilt sei.

Warschau. Unter dem Titel *Kwartalnik Muzyczny* gibt die Ortsgruppe Warschau unserer Gesellschaft ein der Musikwissenschaft gewidmetes Organ in polnischer Sprache heraus, von dem das erste, über 100 Seiten starke (in Lexikograph-Format) und mit Notenbeilagen versehene, schön ausgestattete Heft erschienen ist. Die Beiträge befassen sich mit polnischer Musikgeschichte besonders des 16. Jahrhunderts, und man wird, zumal bei der Wichtigkeit, die die polnische Musik auch für die deutsche hatte, den polnischen Kollegen nur Glück wünschen können, daß sie ihren Spezialstudien ein eigenes Heim gründen konnten. Wir werden Gelegenheit haben, von der Zeitschrift Notiz zu nehmen, wenn Forschungen enthalten sind, die auch für die Musikwissenschaft anderer Länder in Betracht kommen. Einen Beitrag enthält dieses Heft in einer Studie von A. Simon über Sperontes' »Singende Muse«.

Wiesbaden. Der Bach-Verein veranstaltete im Residenz-Theater Theateraufführungen unter dem Titel: Von Bach bis Offenbach. Zur Aufführung gelangten die Kaffeekantate, die Maienkönigin und Daphnis und Chloë (Operette von Offenbach). Die Zusammenstellung ist gesucht originell, besonders wenn es noch heißt, daß diese »in großer Linie die historische Entwicklung des Singspiels andeuten« sollte. Was doch unter dem hübschen Mäntelchen »historische Entwicklung« in Deutschland nicht alles untergebracht wird.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bie, Oskar, Klavier, Orgel u. Harmonium. »Aus Natur und Geisteswelt«. Kl. 8°, 116 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1910. ℳ 1,—.

Ein für die Laienwelt berechnetes Büchlein, das in schlicht geschichtlicher Form den Werdegang der drei Instrumente mit gründlicher Heranholung ihrer Vorläufer schildert. Der Sache halber möchte ich nur erwähnen, daß nicht der »Pianofortebau« von Blüthner und Gretschel die »einzige Schrift von instruktiver Bedeutung« ist, sondern daß diese von S. Hansing's Werk »Das Pianoforte« weit übertroffen wird. L. Riemann.

Blümml, Emil Karl. 2 Leipziger Liederhandschriften des 17. Jahrh. Ein Beitrag ... in: Teutonia. Arbeiten zur german. Philologie, Heft 10. 8°, XXIII u. 17 S. Leipzig, E. Avenarius, 1910.

Blümml behandelt die Handschriften des Studenten Clodius und die dreier unbekannter Leipziger Studenten, in der Weise, daß er die darin enthaltenen Lieder der Reihe nach anführt und mit einem kurzen Kommentar, meist Literatur, versieht, während er nur die wichtigen ganz abdruckt. Über Niessen's Arbeit über die Lieder bei Clodius, an die er sich sonst durchaus hält, geht der Herausgeber hinaus durch Heranziehung neuerer Literatur, über deren Beherrschung er sich überdies durch eine überaus fleißige und sehr dankenswerte Zusammenstellung der Literatur über das ältere deutsche Volkslied ausweist. Mit seinem Kommentier-Verfahren verzichtet er leider auf eine eingehende Würdigung der Handschriften, was sich angesichts der zweiten bisher nicht behandelten Handschrift als ungünstig erweist, wie ich auch die Gründe vermisse, warum Blümml gerade die von ihm wieder abgedruckten Lieder für die wichtigeren hält. Recht nützlich sind die Nachrichten über Clodius' Familie und dann sehr hübsch die eingehende Untersuchung über die Verfasser der zweiten Handschrift (1683—87, 88—89, 91—95). Diese selbst ist besonders für die Geschichte des Leipziger Studentenlebens und der Studentenpoesie von Wichtigkeit; für die Musikgeschichte (nur wenige zitierte Melodien) teils durch Heranziehung der Melodien von Adam und Joh. Phil. Krieger, J. G. Schoch u. a., teils durch die Verwandtschaft mit anderen Musikwerken der Zeit interessant, die Blümml auch zitiert, dankenswerterweise, denn dadurch wird wieder ein Einblick in den Einfluß volkstümlicher Elemente auf die Liedmusik der ganzen Zeit möglich. In betreff der von Jos. Reiter besorgten Notenkorrektur halte ich das, was er S. 30 u. S. 36 als heutige Ausführung gibt, für überflüssig, S. 36, weil selbstverständlich, S. 30, weil eine Behauptung, es wurde »sicher so« gemacht, kein Beweis ist. Kurt Fischer.

Bruns, Paul. Bariton oder Tenor? Ein lösbares Problem der Stimmbildung auf Grund neuer Entdeckungen. Berlin-Groß-Lichterfelde, C. F. Vieweg, 1910.

Gegen frühere Schriften in etwas geläuterterer Weise, entwickelt der Verfasser die wichtigsten Gesichtspunkte, die zu gelten haben bei der Frage, ob Bariton oder Tenor. Es sind weniger neue Entdeckungen, als temperamentvolle Darlegungen alter, wenn auch zum Teil selbst wiedergefundener Wahrheiten. Den Ausdruck »primär« wiederzugeben mit »registerverbunden« halten wir nicht für unglücklich, ebenso ist uns die Bekämpfung der oft übertriebenen nasalen Resonanz zugunsten einer höher gelegenen und freieren Kopfresonanz durchaus sympathisch; es ist dann selbstverständlich, daß sich die Obertonverhältnisse ändern; wie der Verf. das methodisch auszunutzen sucht, ist theoretisch anfechtbar, praktisch, in gewissen Grenzen gehalten, ohne Zweifel nutzbringend. M. Seydel

Chilesotti, Oscar. L'Evoluzione nella Musica. In 12°, 168 p. Torino, Fratelli Bocca, 1911. Lire 3.

Comme l'indique le sous-titre du livre, *Appunti sulla teoria di H. Spencer*, l'auteur dût proposé de montrer, d'une manière aussi synthétique que possible, comment la formule générale de l'évolution, établie par l'illustre philosophe anglais, s'applique à la musique. Il paraphrase cette formule en ces termes: «L'évolution de l'art musical mène d'une simplicité confuse à une claire complexité, d'un ordre épars, uniforme et indéterminé, à un ordre concentré, multiforme et précis, chaque intigration partielle de la matière devenant centre de transformation progressive».

Partant de là, il examine comment les différents aspects de l'art musical se plient à la loi de l'évolution. C'est d'abord *l'art primitif*, et Spencer, bien qu'assez mal informé avait déjà donné, dans ce domaine, des indications générales qu'en

rectifiant les erreurs de détails qu'elles contiennent. Puis c'est *l'art de la Renaissance*, très important dans le cours de l'évolution, parce qu'il est le point de départ des différenciations les plus caractéristiques qui donnérent naissances à la musique moderne. A partir d'ici, l'auteur se place sur le terrain de les différenciations, et montre successivement l'évolution des *formes instrumentales*, de la *danse*, de la *chanson*, de *l'opéra*, de *l'oratorio* et de la *musique d'église*, enfin de la *musique instrumentale*, tant qu'aboutissent à l'orchestre moderne. Puis, rentrant dans une domaine plus général, il établit le processus d'évolution du *rythme*, de la *mesure*, des *modes* et des *tons*, de la *notation* et de la *théorie musicale*.

L'ouvrage brille par cette ordonnance et cette clarté si fréquents chez les auteurs italiens modernes lorsqu'ils ont traiter un sujet où dominent les vues synthétiques. M. Chilesotti a su condenser en un très petit nombre de pages les éléments concerts fort nombreux, sur lesquels il s'appui pour faire un tableau d'ensemble de l'évolution musicale. Certain chapitres sont, à cet égard, de vrais modèles, comme par exemple celui qui est consacré à la *notation*. Il est vrai que, d'une part, l'histoire de la notation nous offre un cas d'application très remarquable de l'évolution et que, d'autre part, l'auteur, s'étant particulièrement attaché à l'étude de la musique de luth et de ses tablatures, est devenu un spécialiste d'une compétence exceptionnelle en matière de notation.

Le seul reproche que l'on pourrait faire à M. Chilesotti, c'est de s'être quelquefois placé: un point de vue trop exclusivement italien et d'avoir ainsi, sans d'ailleurs porter atteinte à la vérité d'ensemble de sa thèse, versé dans des appréciations que l'on peut ne point approuver, ainsi, la manière dont il parle des contrepantistes flamands semblerait faire croire que les maîtres étaient imimédiallement variée à la sécheresse par suite de l'abus des artifices du contre-point; Palestrina aurait été, selon lui, le premier à réagir contre ces complications et à atteindre l'expression vraie du sentiment religieux par la simplicité et la clarté. Or cette simplicité et cette clarté étaient déjà pratiquées dès le début du XVIe siècle, par plus d'un contrepantiste *franco-néerlandais*: Josquin, Pierre de la Rue, Brumel, Gombert, d'autres encore, nous en offrent des exemples nombreux; en Italie même, Constanzo Fista et l'espagnol Morales sont des primaux remarquables du style palestrinien.

Dans le chapitre consacré à l'opéra, l'auteur semble n'attacher aucune importance aux comédies musicales du XVIIe siècle *(Chi soffre speri, Dal male il bene, La Tancia)* qui forment un chaînon si intiullent entre le madrigal dramatique et l'*opéra buffa* du XVIIIe siècle (Pergolesi, Galuppi, etc.) D'autres critiques de détail pourraient être encore adressées à l'*Ecoluzione nella musica*, mais comme elles ne nuissent point à sa valeur d'ensemble, qui est très réelle, il est inutile de les signalés ici.

L'ouvrage se termine par un appendice très important, consacré à l'étude scientifique des *sons musicaux*, tels qu'ils apparaissent dans les différentes échelles établies par les théoriciens aux diverses époques de l'histoire, d'après la pratique musicale des divers peuples de l'Europe et de l'Asie.

Charles Van den Borren.

Fries, Albert. Aus meiner stilistischen Studienmappe. I. Heinrich v. Treitschke's Stil. II. Richard Wagner's Stil in Vers und Prosa. Mit einer Beilage: Anmerkungen zu den von Billeter veröffentlichten Proben aus »Wilhelm Meister's theatralischer Sendung«. Berlin, Borussia, Druck- u. Verlagsanstalt G. m. b. H., 1910.

Auch wer sich niemals bewußt mit den Eigenheiten der Sprache Richard Wagner's befaßt hat, weiß, daß er seinem Vers und seiner Prosa den Stempel eigenster Art aufgeprägt hat. Die Mittel, durch die er das erreichte, untersucht Albert Fries, längst bewährt als sorgsamer und methodisch ausgezeichneter Stilforscher, zunächst in einem umfangreichen Feuilleton (Sonntags-Beilage der National-Zeitung vom 27. Februar 1910), dann ergänzend in der oben genannten Schrift. Als Haupteigentümlichkeiten erkennt er die Vermeidung der dem Alltagsgebrauch entsprechenden Inversion im Nachsatz (»Von dürrem Laub umrauscht Er lauert da und lauscht«), die Voranstellung der nominalen Begriffe an Stelle der verbalen (»Der roten Funken wie freue ich mich«), die Nachstellung des Imperativs (»Das Trinkhorn nehmt!«). Mit Absicht wird der unbeholfenere Satzbau kindlich volkstümlicher Art nachgeahmt, bezeichnenderweise besonders häufig in den »Meistersingern«, z. B. »Wem ihr Meister den Preis zusprecht Die Maid kann dem verwehren« und »Kam Sommer, Herbst und Winterzeit —, denen's dann noch will gelingen, Ein schönes Lied zu singen, Seht, Meister

nennt man die«. Die kleinen Partikel werden von ihren üblichen Stellen an der Spitze des Satzteils zurückgedrängt (»Dir Frau doch bleibe sie fern«) oder sie werden, wie namentlich das hypothetische »wenn«, unterdrückt: »Darf ich Meister mich nennen«, »Darf ich ihm nicht als würdig gelten« oder »Will ich Neapels Pracht ermessen, Wie könnt' ich dieses Freunds vergessen«.

Den altertümlichen Klang, den Wagner's Sprache durch solche syntaktische Mittel erhält, verstärken bewußt Wortwahl und Flexionsformen. Ein Vers wie »Dir Feigen fahr ich zu Leib« oder »Unheilig acht ich den Eid« klingt uns, trotzdem eigentlich nichts Archaisierendes darin enthalten ist, doch wie ein Stück altes Sprachgut. Dazu wirkt auch der markige Rhythmus der kurzen Verse mit. Die Schlagkraft der Sprache, die kühnen neuen Prägungen werden durch diesen Vers, mehr noch als durch die Schrulle des Stabreims, hervorgelockt. Hier wird übrigens, stärker als es bis jetzt geschehen ist, auf den Einfluß Fouqué's zu achten sein. Fries weist auch nach, daß Ettmüller's Edda-Übersetzung für das Erwachen Brünnhildes ziemlich wörtlich benutzt ist.

Ein zweiter, ausführlicherer Abschnitt handelt mit feinem Eingehen auf viele Einzelheiten von dem Prosastil Wagner's, auch dort das Künstlertum und die dem Zeitgeist widersprechende Eigenart nachweisend. Freilich bedarf es wieder der Kenntnis einer Anzahl früherer Aufsätze von Fries, um sein Material vollständig zu übersehen. Es wäre sehr zu wünschen, daß er aus allen diesen verstreuten Bausteinen recht bald eine vollständige Darstellung der Sprache und Versform Wagner's formte.

Georg Witkowski.

Fünfzig Jahre Wiener Philharmoniker 1860—1910. Wien u. Leipzig 1910, bei Carl Fromme.

Das Belehrende und Interessante an diesem Buche, das den 50jährigen ununterbrochenen Bestand der philharmonischen Konzerte in Wien feiert, liegt vor allem im »statistischen Anhang«, der vom Sekretär und vom Archivar der Philharmoniker Franz Heinrich und Franz Moissl mit Fleiß und Liebe zusammengetragen ist und über Geschichte und Leistungen des berühmten Orchesters, über seine Dirigenten und Mitglieder, sowie über die aufgeführten Kompositionen Aufschluß gibt. Es ist eine Freude, in diesen Tabellen zu blättern und ein gut Stück Musikgeschichte zu verfolgen. Diesen wertvollen Sammlungen geht eine mit zahlreichen Reproduktionen gezierte Denkschrift voraus, in der Richard von Perger versucht, sie zu einem schlichten geschichtlichen Überblick zu verdichten.

R. Haas.

Glöckner, Ernst. Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmann's. Gr. 8°, 44 S. München, G. C. Steinicke, 1910.

Der Wert dieser sorgfältigen Arbeit liegt, wenigstens für mich, vor allem in dem schön gesichteten Material, einer Menge Aussprüche von Romantikern über Musik. Der Verfasser ist ein methodischer Kopf, der, wie es noch kaum irgendwo versucht worden ist, darzustellen vermag — dies eben mittels der Aussprüche von Romantikern —, wie die Musik, die »Idee des Musikalischen« im Brennpunkt romantischen Fühlens steht. Der Verfasser vertritt zwar die unhaltbare Voraussetzung, daß die Musik bisher »völlig abseits innerhalb des deutschen Lebens sich entwickelt und alle Bildung der sogenannten klassischen Periode, Goethe nicht ausgenommen, kaum noch irgendwie von ihr beeinflußt« gewesen sei. Aber man nimmt dies in Kauf, weil der Verfasser den Vergleich mit der früheren Zeit nicht weiter durchführt, sondern einzig sich mit der Romantik beschäftigt. Was sich der Verfasser entgehen läßt — worin er aber auch seine Aufgabe nicht erblickt —, ist eine scharf kritische Stellung zu den Ansichten der Romantiker über Musik. Es gibt meiner Ansicht nichts in der ganzen heutigen deutschen Kultur, worin wir noch stärker unter dem Einfluß der Romantik stehen als in bezug auf die Stellung zur Musik. Hier einmal methodisch vorzugehen, die Gründe aufzudecken, worin u. a. die große Macht der Romantiker auf musikästhetischem Gebiet besteht, und wieviel Berechtigung ihr beiwohnt, wäre eine Aufgabe, die der Lösung dringend harrt. Daß sie nicht von seiten der eigentlichen Ästhetiker erfolgen wird, scheint mir fast selbstverständlich. Der Hoffmann betreffende Teil der Arbeit hat in erster Linie Spezialinteresse. A. H.

Greilsamer, Lucien. L'Hygiène du Violon, de l'Alto et du Violoncelle. Conseils pratiques sur l'acquisition, l'entretien, le réglage et la conservation des instruments à archet (avec 50 figures explicatives et 4 planches de photogravure). Petit in-4° de 115 pp. Paris, Delagrave, 1910. 3 fr.

Dans cet excellent petit ouvrage,

M. Greilsamer, qui parle avec amour des choses de la lutherie, dissimule une grande science sous une forme familière et pleine de bonhomie. Il nous apprend à quelle «hygiène» nous devons soumettre nos instruments pour les conserver en parfait état; il nous enseigne comment nous devons les choisir, et, à ce propos, il rappelle certain concours récent, qui fit grand bruit, et à la suite duquel des instruments de facture moderne parurent l'emporter sur d'anciens instruments de marques célèbres. M. G. se demande, avec beaucoup de raison, s'il est possible, en pareille matière, de formuler un jugement vraiment objectif; il ne le croit pas, et estime que pour un artiste déterminé, le meilleur violon sera celui qu'achètera cet artiste «en vue de son usage personnel».

Le livre de M. G. rend compte d'une foule de particularités intéressantes et assez mal connues, telles que la disposition et la répartition des traces d'usure sur les vieux instruments; fort instructive aussi est l'évolution de la forme de l'archet depuis Mersenne jusqu'à nos jours, évolution qui se lie intimement à la technique du violon. De nombreuses figures, de bonnes reproductions en photogravure, un dictionnaire des termes de lutherie, et une bibliographie soigneusement établie, complétent cette brochure qui sera lue avec fruit, non seulement par les collectionneurs d'instruments à archet, mais encore et surtout, par les techniciens de ces instruments.

Lionel de la Laurencie.

Hohemann, M. Max Reger. München, R. Piper & Co., ℳ 2,—.

Hierse, G. Der Musikmeister. Handbuch f. d. Musikmeister d. deutschen Armee u. Marine u. f. Militärmusiker, die sich dazu vorbereiten wollen, nebst Auszug aus den Exerzier-Reglements, soweit sie den Dienst der Musikkorps und Spielleute betr. Gr. 8°, X, 268 u. 60 S. m. Fig. Berlin, A. Parrhysius, 1911. ℳ 4,50.

Hutschenruyter, Willem. Das Beethovenhaus. (Het Beethovenhuis.) 8°, VIII u. 84 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. ℳ 2,—.

Jöricke, Gerh. Der evangelische Kirchenmusiker in Preußen als Organist, Kantor u. Musikpädagoge. Eine Sammlg. v. Gesetzen, Erlassen u. Entscheidgn. Gr. 8°, IX u. 229 S. Magdeburg, Heinrichshofen's Sort., 1911. ℳ. 2,—.

Katalog der Musikbibliothek Peters. Neu bearbeitet von Rudolf Schwartz. Band I. Bücher und Schriften. Lex. 8°, VIII u. 227 S. Leipzig, C. F. Peters, 1910. ℳ 15,—.

Dieser Katalog wird vielen Musikgelehrten sehr willkommen sein, da er m. W. der einzige ist, der den Bestand einer reichhaltigen allgemeinen Musikbibliothek durch den Druck festgelegt und allgemein zugänglich gemacht hat, und dieserart kann er als sehr begrüßenswerte Orientierung über die einzelnen Gebiete der Musikliteratur dienen. Die Einteilung ist vortrefflich, das Register bringt noch eine kleine Extraorientierung. Daß die Bibliothek an Neuerscheinungen die wissenschaftlichen Publikationen weit stärker als die künstlerischen berücksichtigt, ergibt sich aus dem Zweck der Bibliothek. Wenn wir aber — und zwar ebenfalls vom Standpunkt des Historikers — einen Wunsch geltend machen würden, so wäre es der, die Broschürenliteratur über bedeutende zeitgenössische Musiker weit stärker der Bibliothek einzuverleiben, als es der Fall ist. Und dies eben deshalb, weil man in späterer Zeit nach der zeitgenössischen Literatur über solche Männer fahnden wird, und gewöhnlich ist gerade die Kleinliteratur gar nicht mehr leicht aufzutreiben. So ist, um nur an einiges zu erinnern, die Bibliothek an Reger ganz vorübergegangen, ebenso an der nicht unbeträchtlichen Literatur über »Salome« und »Elektra«; was sich auf der Bibliothek über Strauß befindet, ist just gerade das Fragwürdigste oder am meisten Fragmentarische. Eine Bibliothek erwirbt sich ein entschiedenes Verdienst, wenn sie »Stimmen« von Zeitgenossen über allgemein interessierende Künstler sammelt.

A. H.

Lepanto, J. M. Sprech- und Gesangsunterricht. Ein Leitfaden der Tonbildungslehre u. Vortragskunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

Die Schrift vertritt einen guten Durchschnitt stimmkundlicher Erkenntnis; sie schließt sich, mit modernen Einschlägen, noch stark an Hey an, sowie an Frau Lilli Lehmann's theoretische Äußerungen, ohne eigene stärkere Originalität zu verraten. Den Ausdruck »Gestik« für Pantomimik möchten wir nicht gern weiter verbreiten helfen; er ist ein arges sprachliches Zwittergebilde.

M. Seydel.

Levy, Josef. Die Signalinstrumente in den altfranzösischen Texten. Dissertation. Halle a. S. 1910, 52 S.

Wir Musikhistoriker haben allen An-

laß, uns über die Mitarbeit der Philologen an den uns beschäftigenden Fragen zu freuen, und wir wünschten, daß diese Hilfe uns in noch breiterem Umfange und namentlich auch nicht nur für die Hauptliteraturen geleistet würde. Die romanistische Dissertation Levy's bringt uns manches willkommene Material; das Wertvollste sind die Angaben der frühesten Belegstellen für die einzelnen Instrumente, deren Verwertung allerdings dem Nichtromanisten durch Hinzufügung der Entstehungszeit hätte leichter gemacht werden können. Der erste Teil behandelt die verwendeten Blas- und Schlaginstrumente, der zweite in systematischer Anordnung die Art der Verwendung selbst. Während dieser zweite Teil nur Material liefert und in der Besprechung übergangen werden kann, gibt der erste, eigentlich organologische, zu einigen Bemerkungen Anlaß. Von kleinen Beanstandungen abgesehen, handelt es sich vor allem um einen grundsätzlichen Punkt. Die Instrumentennamen bilden das Dispositionsprinzip: ihre Etymologie und die in den Textstellen ihnen verliehenen Attribute sollen die Eigenschaften des durch den betreffenden Namen bezeichneten Instruments festlegen. Man wird diese Methode natürlich niemals ganz ausschalten können, man darf sie aber nur im vollen Bewußtsein ihrer Unzulänglichkeit in Anwendung bringen. Ihre Voraussetzung ist, daß der Dichter Begriffe und Namen wirklich gut auseinander hält und daß hinter den verschiedenen Namen, die er aufzählt, tatsächlich verschiedene Begriffe stehen. Wenn schon die Wahrscheinlichkeit gegen eine derartige Voraussetzung spricht, so lassen sich genug Beweise für ihre Unhaltbarkeit anführen. Kaiser Karl gibt im Rolandslied den Befehl: »*Sunez en vostre corn*«, worauf »*Gefreiz d'Anjou ad sun graisle sunet*«. Hier decken also zwei Namen einen Begriff. Für den umgekehrten Fall, daß ein Name zwei Begriffe deckt, führt Levy selbst das Wort *Graile* an. Natürlich kennt der Verf. diese Fallstricke, aber er entgeht ihnen nicht immer. Ich ziele dabei besonders auf den Abschnitt über die *Trompe*. Diese soll eine Weiterbildung der Buisine sein, das Bindeglied zwischen ihr und der neueren Trompete. Die Abbildungen aber, auf die er sich bezieht, stellen jenen Typ mit enger, cylindrischer Röhre und scharf abgesetztem Schallbecher dar, den wir mit Buhle, dessen grundlegende Arbeit er ebenfalls zitiert, Busine nennen. Trompe ist eben nicht der Name eines späteren Horninstruments, sondern ein späterer Name der Horninstrumente. Es ist übrigens kein Anlaß, den französischen Namen *trompe* gerade für die eigentlichen Trompeteninstrumente in Anspruch zu nehmen; im Gegenteil nennt man im 17. Jahrh. das Waldhorn in Frankreich *Trompe de chasse*, und noch heute heißt in Spanien und Portugal das Horn *Trompa*. Damit fällt auch der Vorwurf, Buhle habe zuunrecht behauptet, daß zur Herstellung der Trompeten ausschließlich Metall verwandt worden sei, da im Godefroy de Bouillon zweimal *trompes d'olifans* genannt werden. Selbstverständlich handelt es sich hier um nichts anderes als gewöhnliche Olifant-Hörner, und die im gleichen Gedicht genannten *trompes d'arain* gehören ebenso in den ersten Abschnitt, der das Instrument *arain* bespricht. Wahrscheinlich ist auch das häufig erwähnte *Cor Sarrazinois* kein Sonderbegriff, sondern mit dem aus dem Orient stammenden Instrument identisch, das wir Busine nennen.

Wir nennen es Busine. Denn wir sind gezwungen, uns auf einen Namen zu einigen, mit dem wir möglichst unzweideutig einen Begriff zu umschreiben vermögen. Alle philologischen Untersuchungen zur Instrumentenkunde erweisen nur das völlig Labile des Sprachgebrauchs. Dem Organologen bleibt folglich nichts übrig, als eine eigene Nomenklatur — auf historischer Grundlage natürlich — zu konstruieren, um nicht das Wirrwarr der Dinge und Namen zu vergrößern. Buhle's Buch zeigt, wie eine Arbeit zur Instrumentenkunde von Begriffen ausgeben kann, ohne deswegen die Sprachgeschichte zu vernachlässigen.

Curt Sachs.

Liebeskind, Josef. Ergänzungen u. Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck von Alfred Wotquenne (französische Übersetzung von Ludw. Frankenstein). Gr. 8°, VI u. 20 S. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1911. ℳ 1,50.

Die Ergänzungen, die sich seit dem Erscheinen Wotquenne's Katalog dem Gluck-Spezialisten Liebeskind ergeben haben, sind nicht ganz unbeträchtlich. Der bedeutendste Fund betrifft die Oper *Il trionfo di Clelia*, die A. Schmid zwar kannte und besprach, die indessen als verschollen galt. Ferner kommen besonders noch eine Reihe Arien zu italienischen Opern der früheren Periode in Betracht, sowie die Originalfassung der »Ode an den Tod«, die den Nachträgen als Beilage beigegeben ist. Indessen sei einfach bemerkt, daß für

Gluckspezialisten die Nachträge wirklich in Frage kommen.

Pannier, Karl. Die Urheberrechtsgesetze an Werken der Literatur u. der Tonkunst, an Werken der bildenden Künste u. der Photographie u. an Mustern u. Modellen, nebst den wichtigsten Ausführungs- u. Ergänzungsbestimmungen u. der revidierten Berner Übereinkunft. Textausg. m. kurzen Anmerkgn. u. Sachregister. 3., durch das Reichsgesetz vom 22. V. 1910 ergänzte Aufl. Universal-Bibliothek. 16°, 128 S. Leipzig, Ph. Reclam, 1911. ℳ —,60.

Pembaur d. J., Jos. Von der Poesie des Klavierspiels. Lex. 8°, VIII u. 46 S. München, Wunderhorn-Verlag, 1911. ℳ 2,50.

Preußen und die römische Kurie. Im Auftrage des Kgl. preußischen historischen Instituts nach den römischen Akten bearbeitet von Philipp Hiltebrandt. — Band I: Die vorfrideriziansche Zeit (1625—1740). XIV u. 442 S. Berlin 1910, Verlag von A. Bath.

Ein großer Teil dieses Quellenwerkes ist Agostino Steffani gewidmet. Steffani war im Frühjahr 1709 zum apostolischen Vikar der nordischen Missionen ernannt worden, dessen Obhut neben anderen Gebieten auch die Markgrafschaft Brandenburg anvertraut war. Seine Bemühungen, als solcher in Preußen anerkannt zu werden; sein Kampf mit der preußischen Regierung, ja mit seinen geistlichen Oberen und Untergebenen selbst bei der Durchführung der notwendigen Reformen; seine Enttäuschungen bei dem Versuch, das preußische Herrscherpaar der katholischen Religion zu gewinnen — alles in allem eine der schmerzlichsten Strecken auf seinem politischen Leidensweg, bilden den Inhalt dieses Teils der wertvollen Publikation. Ich darf wohl erwähnen, daß außer den Schätzen der römischen Archive auch einige Stücke des Steffani'schen Briefwechsels aus dem Münchener Geh. Staatsarchiv nach meiner Abschriftensammlung einen Platz in dem Bande gefunden haben[1]). Alfred Einstein.

Radiciotti, Giuseppe. G. B. Pergolesi. Vita, opere ed influenza su l'arte. 8°, 292 S. Roma, Edizione »Musica«, 1910. Lire 10,—.

Das Gedächtnisjahr 1910 hat uns neben zahlreichen Aufführungen und sonstigen Ehrungen Pergolesi's endlich auch seine so lange schmerzlich vermißte Biographie gebracht. Denn die Arbeiten aus früherer Zeit, selbst die von Fétis und von Florimo, konnten nur als bescheidene Vorarbeiten dazu gelten, da ihnen eine gesicherte kritische Grundlage fehlte und sie gelegentlich über dem Anekdotischen wichtige Hauptsachen vergaßen. Der Verf. des vorliegenden Buches hat nun nicht allein das bereits vorhandene Material nochmals kritisch durchgearbeitet, sondern es durch neue umfangreiche Quellenforschungen beträchtlich vermehrt und dadurch die gesamte Pergolesi-Forschung auf eine ganz neue Grundlage gestellt. Jetzt erst tritt dieser Meister aus dem Halbdunkel heraus, in dem ihn die bisherigen aus Legende und Geschichte kombinierten Darstellungen festgehalten haben, jetzt erst ist es auch weiteren Kreisen, für die Pergolesi bisher ausschließlich der Komponist der *Serva padrona* und des *Stabat mater* war, ermöglicht, sein Schaffen in seiner Gesamtheit zu würdigen. Damit hat R. ein Vorbild aufgestellt, das hoffentlich unter seinen Landsleuten bald ebenbürtige Nachfolger findet.

Die Richtigstellung der historischen Irrtümer beginnt bereits mit Pergolesi's Geburtsdatum: es ist weder der 1., noch der 3., sondern der 4. Jan. 1710. Auch die Ausführungen über das musikalische Leben in Jesi, dem der Knabe seine ersten Eindrücke verdankte, sind neu. Anfang 1726 tritt er bei den *Poveri di Giesù Cristo* ein, genießt nacheinander den Unterricht von De Matteis, Greco, Durante und Feo und schreibt sein erstes größeres Werk, das der Verf. als erster ans Licht zieht, das Oratorium *La morte di S. Giuseppe*, den Vorgänger der bekannteren *Conversione di S. Guglielmo d'Aquitania*. Dichter und Entstehungsjahr dieses Erstlingswerks sind freilich nicht bekannt. 1731 folgt die erste Oper *Sallustia* in S. Bartolomeo (von der zweiten, dem *Ricimero*, hat sich keine Spur erhalten) und Pergolesi's Anstellung als Kapellmeister des Fürsten von Stigliano, dem wir die erst in jüngster Zeit durch H. Riemann's Neuausgaben wieder zu den ihnen gebührenden Ehren gelangten Triosonaten verdanken. Die chronologische Reihenfolge der nächsten Werke stellt Radiciotti ein für allemal urkundlich fest. Es sind: *Lo Frate innamorato*

1) Dazu eine Berichtigung: Brief 154, S. 178, ist nicht den 11., sondern den 13. November 1711 datiert.

Sept. 1732, die 10stimmige *F*dur-Messe zu Ehren des hl. Emidio Ende Dez. 1732, *Il prigioner superbo* mit der *Serva padrona* 28. Aug. 1733, *Il Geloso schernito* und *Il maestro di musica* 1733/34 (?), *Adriano in Siria* mit den Intermezzi *Livietta e Tracollo* (identisch mit *La Contadina astuta*) 25. Okt. 1734, *L'Olimpiade* Rom 1735, *Il Flaminio* Neapel 1735. Auch über Pergolesi's äußere Lebensschicksale erfahren wir Neues, so z. B. daß er 1734 vom Magistrat von Neapel zum Substituten des alternden städtischen Kapellmeisters Dom. Sarro ernannt wurde, daß ferner seine von den bisherigeu Biographen behauptete Anstellung in Loreto der Legende angehört und daß er 1735 Hoforganist in Neapel wurde. Bezüglich der Chronologie des *Stabat mater* stimmt der Verf. dem Bericht Villarosa's zu, der darin Pergolesi's letztes Werk erblickt, und zwar aus stilistischen Gründen.

Der Biographie schließt sich eine überaus sorgfältig gearbeitete Bibliographie an, die die Fundorte, Handschriften und Ausgaben der Werke verzeichnet und die Eitner'sche Liste in vielen Punkten berichtigt und ergänzt. Daß sie, so wenig wie alle ihresgleichen, auf absolute Vollständigkeit Anspruch erheben will und kann, tut ihrem Werte keinen Eintrag. Auch die Frage nach der Echtheit einzelner Werke wird kritisch erörtert; bezüglich des bekannten *Tre giorni son che Nina* tritt der Verf. gegen Spitta und Barclay Squire nachdrücklich für die Autorschaft Pergolesi's ein, die er aus dem ganzen Charakter des Stückes sowohl als aus einer Anzahl direkter Anklänge an pergolesianische Originalwerke herleitet. Sehr verdienstvoll ist fernerhin die ausführliche Geschichte der Kunst Pergolesi's von seinem Tode bis zur Neuzeit; sie zeigt allerdings, daß außerhalb Italiens nur die beiden anfangs erwähnten Werke dauernd festen Fuß zu fassen vermochten; erst in jüngster Zeit beginnt man sich, besonders dank der Propaganda der Pergolesi-Gesellschaft, in Deutschland auch seiner übrigen Werke, namentlich der Kammermusik, wieder zu erinnern.

Einen Hauptteil des Buches widmet der Verf. der Einreihung der pergolesianischen Kunst in die allgemeine Opernentwicklung. Die Resultate, zu denen er dabei gelangt, fordern allerdings in manchen Punkten zur Kritik heraus. Daß das 2. Jahrzehnt des Jahrhunderts für die Oper eine kritische Zeit war, gibt auch der Verf. zu; das Emporblühen der Vinci und Genossen erklärt er aus dem bodenständigen Charakter ihrer Kunst, die der in Rom großgewordenen strengeren Dramatik eines Scarlatti schließlich den Rang abgelaufen habe. Das stimmt insoweit als Vinci und Porpora das volkstümliche Element auch in der opera seria in entscheidender Weise zur Geltung bringen; freilich findet sich dieser Zug, wenn auch in bescheidenerem Maße, bereits bei Scarlatti. Der Verf. gibt eine treffende Charakteristik dieser Kunst mit ihren großen dramatischen Schwächen, aber auch mit ihren Vorzügen, deren größter die Weiterbildung des Accompagnato ist. Nur bestreitet er sowohl den Tiefstand, den die Kunst Vinci's in dramatischer Hinsicht darstellt, als auch den Aufschwung, der mit dem Eingreifen Hasse's erfolgte. Bei Vinci muß er allerdings zugeben, daß er »musicista di genio, ma artista poco rifinito« gewesen sei und gesteht damit indirekt zu, daß der Faktor, der in erster Linie den strengen Dramatiker vom Opernkomponisten unterscheidet, nämlich der überlegende Kunstverstand, bei ihm nur schwach entwickelt war. Auch Mozart's Jugendopern zeigen, daß man ein Genie der musikalischen Erfindung sein und doch dramatisch minderwertige Opern schreiben kann. Das trifft, mutatis mutandis natürlich, im großen und ganzen auch auf Vinci zu, und an dieser Tatsache vermag auch das Vorkommen einiger packender Rezitative bei ihm nichts zu ändern. Vergleicht man nun Pergolesi mit seinem Vorgänger, so gewinnt man den Eindruck, als hätte Pergolesi bewußt dem Demagogen Vinci den Aristokraten entgegensetzen wollen. Dafür spricht namentlich seine auffallende Sparsamkeit mit der Koloratur, aber auch sein Bestreben, dem Ariengesang durch vertiefte Harmonik und erhöhte und sinnvolle Beteiligung der Instrumente wieder mehr dramatischen Charakter zu verleihen. Das sind Vorzüge, die ihn ohne weiteres den ernsteren Meistern der neapolitanischen Oper zugesellen. In einem andern, sehr wichtigen Punkte freilich bleibt Pergolesi hinter der Mehrzahl seiner Zeitgenossen und auch hinter Vinci zurück, in der Behandlung des dramatischen Orchesterrezitativs. Qualitativ sind auch diese Partien von hohem Interesse, bezeichnend ist nur ihr auffallend seltenes Vorkommen. Pergolesi's bedeutendste opera seria, die *Olimpiade* z. B. enthält nur ein einziges Beispiel. Pergolesi daraufhin unter die Vorläufer des Gluckischen Musikdramas zu rechnen, scheint bedenklich, wie denn überhaupt daran erinnert werden muß, daß Gluck's Reform keineswegs bloß auf eine Vertiefung des Ariengesangs abzielte, sondern sich auf einer weit brei-

teren Basis erhob, von der man sich zu Pergolesis Zeiten noch nichts träumen ließ. Was die dramatische Verwendung des Accompagnato betrifft, so führt die gerade Linie von Vinci nicht zu Pergolesi, sondern zu Hasse und über dessen Kreis zu Gluck. Hasse's von Kretzschmar dargelegte wichtige historische Stellung zieht der Verf. zugunsten Pergolesi's in Zweifel. Das wird sich schon im Hinblick auf Hasse's großen internationalen Einfluß nicht halten lassen, der den von ihm vertretenen Operntypus zum Siege führte, während Pergolesi's seriöse Opern nicht über die Alpen gedrungen sind. Gewiß bestehen die pergolesianischen Einflüsse, die der Verf. in den Werken der nächstfolgenden Generation nachweist, zu Recht, aber der Hassische überwiegt sowohl nach seiner starken Seite, der großzügigen dramatischen Auffassung, als auch nach seiner schwachen, den virtuosen Äußerlichkeiten. Jommelli z. B. war zwar ein glühender Bewunderer Pergolesi's, aber Hasse nannte er seinen Meister.

In der Buffowelt hat sich auch Pergolesi, wie so viele seiner Landsleute, wohler gefühlt, als in der Opera seria. Hier gibt er nicht bloß dramatische Musik, sondern, wie die »*Serva*« zeigt, wirkliche kleine Dramen mit konsequenter Durchführung von Charakterzeichnung und Situationsmalerei. Dankenswert wäre es gewesen, wenn der Verf. hier ebenso ausführlich auf das Verhältnis zu seinen Vorgängern eingegangen wäre, wie er das in der opera seria tut. Was endlich die Triosonaten anlangt, so wird sich ein abschließendes Urteil über ihre historische Bedeutung wohl erst gewinnen lassen, wenn die gesamte Produktion der Zeit auf diesem Gebiete genau durchforscht ist; daß sie (zumal in ihren langsamen Mittelsätzen) ästhetisch zum Wertvollsten gehören, was die Gattung hervorgebracht hat, sei dem Verf. gern zugegeben.

R.'s Buch bildet einen neuen Beitrag zur Kenntnis der neapolitanischen Oper von bleibendem Wert, und es wäre mit Freuden zu begrüßen, wenn es durch eine Übersetzung später auch dem deutschen Publikum zugänglich gemacht würde. Mag man auch in einzelnen Punkten anderer Ansicht sein als der Verf., die Anerkennung vor seiner wissenschaftlichen Leistung wird dadurch in keiner Weise geschmälert.

H. Abert.

Reimann, Heinrich. Johannes Brahms. 4. Aufl. rev. u. ergänzt v. Br. Schrader. Lex. 8°, VII u. 130 S. »Berühmte Musiker«. Berlin, Harmonie, 1911. ℳ 4,—.

Rey-Pailhade, Emile de. Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son. — Les instruments de musique anciens et modernes. Etude historique, avec planches et dessins. Gr. 8°, 161 S. Paris, Fischbacher, 1911.

Schattmann, Alfr. Richard Strauß' Der Rosenkavalier. Ein Führer durch das Werk. 8°, XII u. 88 S. m. 1 Fksm. Berlin, A. Fürstner, 1911. ℳ 1,—.

Schering, A. Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. Leipzig, Quelle & Meyer. ℳ 1,—.

Schumann, Alfred, Der junge Schumann, Dichtungen und Briefe. 8°, XVI u. 288 S. Leipzig, Insel-Verlag, 1910.

Die Laienwelt kann dem Enkel R. Schumann's für diese mit feinstem Verständnis getroffene Auslese aus den Jugendbriefen und Schriften seines Großvaters nur dankbar sein. Die Sammlung, die bis zum Jahre 1836, dem Beginn des Kampfes um Clara geht, enthüllt ein prächtiges Bild von jenen brausenden Jünglingsjahren mit ihrem kecken, furchtlosen Drauflosgehen, ihrem rastlosen Streben nach Klärung und Läuterung, aber auch mit ihrem ganzen Reichtum an Gemüt, der in diesem Werke besonders schön in dem Verhältnis zur Mutter hervortritt. Das Interesse, das unsere Zeit gerade für die Entwicklungsjahre großer Männer nimmt, ist ja bei Schumann besonders berechtigt. Denn in diese Zeit fallen seine originellsten und glänzendsten Schöpfungen, seine Klavierwerke, aber auch die Hauptsumme seiner ästhetisch-kritischen Tätigkeit, und darum heißen wir diesen »jungen Schumann« besonders willkommen. Spezieller Dank gebührt dem Herausgeber aber noch für das in der Einleitung gegebene Lebensbild des klugen und vielseitigen Vaters Schumann, das in gleicher Anschaulichkeit bis jetzt noch in keiner Biographie zu finden war. H. Abert.

Seidl, Armin. Richard Wagner's Musikdramen. Dresden, L. Ehlermann. ℳ 1,80.

Seiling, Max. Richard Wagner, d. Künstler u. Mensch, d. Denker u. Kulturträger. Eine kurzgefaßte Darstellg. d. Gesamterscheing. d. Meisters. 8°, VIII u. 254 S. m. 1 Bildnis. Leipzig, Xenien-Verlag, 1911. ℳ 3,50.

Sonky, S. Théorie de la pose de la voix. Basée sur la physiologie des organes qui participent à la formation du son.

Traduction de la sixième édition parue en russe à Saint-Pétersbourg en 1909, revue et considérablement augmentée par l'auteur par Mlle Louise Marville. Gr. 8°, 231 S. Paris, Fischbacher, 1911.

Teuchert, Emil, und Erhard Walter Haupt. Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild. In drei Teilen. I. Teil: Saiteninstrumente. IX u. 108 S., mit 24 Abb. u. 2 Tab. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. Brosch. ℳ 2,—, geb. ℳ 2,50.

Das Buch, in dem Mitglieder der Dresdener Kgl. Kapelle über ihre Instrumente berichten, gehört leider nicht zu den erfreulichen Neuerscheinungen. Die historischen Absätze, meist aus wertlosen oder überholten Quellen kompiliert, sind häufig ungenau oder falsch; Wesen und Bedeutung unserer heutigen Instrumente sind andernorts, z. B. in Riemann's Katechismus, weit besser dargestellt; praktische Winke, die es allein gerechtfertigt hätten, daß man hier Literaturdilettanten die Feder in die Hand gedrückt hat, fehlen fast ganz. Abgedruckte Soli aus Partituren, die zeigen sollen, »welche Anforderungen im Laufe der Zeit an die Solisten und Orchestergeiger gestellt worden sind«, und Bemerkungen wie: »Hektor Berlioz und Franz Liszt machten sich den charakteristischen Klang des Cellos auch zunutze«, dienen niemandem. Die Herausgeber würden gut daran tun, bei den noch ausstehenden Teilen die praktischen Erfahrungen ihrer Autoren, z. B. in der Form technischer Kritik ausgewählter Stellen in den Vordergrund rücken zu lassen. C. S.

Ulrich, Bernhard. Die Grundsätze der Stimmbildung während der A cappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper 1474—1640. 8°, VIII u. 147 S. A. Theuerkorn, 1910.

Ich möchte bei der Beurteilung dieser Abhandlung unterscheiden einmal die Untersuchungen zur Pädagogik, also zur Stimmbildung jener Zeit, und diejenigen des Verzierungswesens der Gorgia. Nur diese, als eines ungemein wichtigen Zweiges der musikalischen Praxis haben Bedeutung und dürfen auf ein allgemeines Interesse rechnen, jene aber nur insoweit, als Beziehungen zwischen der heutigen und damaligen Lehrweise bestehen. Eine Aufdeckung und Spezialisierung aller auf jene Zeit bezüglichen Bemerkungen pädagogischer Art halte ich für überflüssig. Sie haben für den Praktiker gar kein Interesse und für den Historiker so gut wie gar keine Bedeutung. Was kann es ihm sagen, wenn er die Stimmbildungslehre des Maffei oder Rossetus kennt? Hierzu kommt aber, daß eine wirkliche Schule des Gesanges überhaupt nicht existierte. Wir haben nur Aphorismen vor uns, die überall eingestreut sind, und deren Interpretation nie ganz sicher ist, auch weil die Terminologie der Zeit zu schwankend ist. Somit sind die für jene Pädagogik gewonnenen Resultate durchaus nicht unstreitig! Es wird nie gelingen, sie aus den alten Quellen wieder zu gewinnen. Denn ganz abgesehen von den eben geäußerten Bedenken der Mangelhaftigkeit des Materials, bildete damals noch weit mehr als heute das Abnehmen von Mund zu Munde den Unterricht. Das waren auch die Gründe, die mich bei der Abfassung meines Buches »Die ital. Gesangsmethode des 17. Jahrh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart« 1890 davon zurückhielten, ein so gewaltiges Quellenmaterial zusammenzutragen, wie der Verf. es getan. Ich sagte mir, daß ein völlig anschauliches Bild der alten Pädagogik nicht zu gewinnen sei, und beschränkte mich deswegen auf die Hauptquellen, von denen wenigstens die Einleitung zu den *Nuove Musiche* des Caccini als eine wenn auch noch recht lückenhafte »Schule« betrachtet werden kann, sie durch aphoristische Bemerkungen zeitgenössischer Autoren ergänzend, und auch das nur in der Absicht, die Grundlagen der Stockhausenschule in jener alten Praxis nachzuweisen (Ausbildung in der Mittellage, Registerlehre usw.). Es liegt in der Natur der Sache, daß es auch der ungeheuren Belesenheit des Autors nicht gelungen ist, tiefer in den damaligen Lehrgang einzudringen. Ich erkenne an, daß er eine Reihe von Tatsachen festgestellt hat, die mir noch entgangen waren (z. B. die Kenntnis des Falsettregisters im Sinne der voix de fausset). Aber eine völlige Klärung der Materie konnte eben auch er nicht erreichen.

Verdienstlich dagegen sind des Autors Bemühungen um die Erweiterung unserer Kenntnis der »Gorgia«. Leider betrachtet er auch sie immer vom pädagogischen Standpunkt, man hätte eine weitergespannte Behandlung gewünscht. Doch ist ja der Gegenstand bereits so ausführlich behandelt worden, daß ihm hier nicht mehr viel Neues vorzubringen gelungen ist.

Ich bedauere mein Urteil dahin abgeben zu müssen: es ist hier ein außerordentlicher Fleiß, eine frappante Quel-

lenkenntnis auf die Untersuchung einer Frage verwendet worden, deren Bedeutung in gar keinem Verhältnis steht zu den aufgewandten Mitteln. Überdies war dem Spezialisten von vornherein klar, daß eine völlige Lösung der Aufgabe selbst dem Riesenfleiß des Verfassers versagt bleiben mußte!

Nur zwei Irrtümer seien hier festgestellt. Der Verf. erfaßt die Wiederholung der Töne gleicher Tonhöhe mit Garcia als marcato. Es liegen aber unzweifelhafte Zeugnisse vor, daß sie aspiriert ausgeführt wurden; die gehauchte Vokalisation (*vocalisazione aspirata*) hat sich bis tief ins 18. Jahrh. erhalten. Carissimi braucht sie tonmalend, Bacilly in den *Remarques curieuses* spricht von ihr, Händel schrieb für die Faustin-Wendungen dieser Art, und Burney berichtet über die gehauchten Noten der Martiner. Loulié, Affilard, Montéclair nennen sie: balancement, und definieren: les balancements sont deux où plusieurs petites aspirations. — Der Verfasser hätte sich in meiner »Ornamentik« (S. 73) über diese Frage instruieren können. Entsetzlich, wenn seine Ausführung des marcato in die Praxis übergriffe und Donna Anna ihre wiederholten Noten der Brief-Arie stieße, statt durch einen leichten, kaum hörbaren Hauchlaut zu verbinden! Ferner wird (S. 109) zwei Chören des 16. Jahrh. nachgerühmt, sie sängen dialektfrei! Es ist mir interessant, zu erfahren, daß am Ende des 16. Jahrh. in Deutschland bereits eine dialektfreie Umgangssprache bestanden habe!

Hugo Goldschmidt.

Violin, Mor. Über das sogenannte Continuo. Wien, Univers.-Edition. ℳ —,75.

Volksoper, die Wiener. Wien, H. Heller & Co. ℳ —,40.

Wagner's, Rich., Briefwechsel m. seinen Verlegern. Hrsg. v. Wilh. Altmann. I. Briefwechsel m. Breitkopf & Härtel. Lex. 8°, XI u. 239 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 6,—.

Anzeige von Musikalien.

Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert. Hans Judenkünig, Hans Newsiedler, Simon Gintzler, Valentin Greef, Bakfark und Unica der Wiener Hofbibliothek. Bearbeitet von Adolf Koczirz. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XVIII. Jahrg. Zweiter Teil. 37. Bd. Wien, Artaria & Co., 1911.

Umlauft, Ignaz. »Die Bergknappen«. Originalsingspiel in einem Aufzug. Dichtung von Paul Weidmann. Bearbeitet von Robert Haas. Denkm. d. Tonk. in Österreich. Unter Leitung v. Guido Adler. XVIII. Jahrg. Erster Teil. 36. Bd. Wien, Artaria & Co., 1911.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Ann Arbor-Detroit.

The Ann Arbor-Detroit Local Branch of the I. M. S. met at the University Club, Detroit, on the evening of February 23rd. After a dinner, at which there was an earnest discussion of the ways and means through which the interests of the Society at large might be advanced, an adjournment was made to the Library when, seated around a large table, this Tafel-Runde considered many interesting topics. Certain additions to the By-laws were made, and the coming International Congress at London very earnestly engaged the attention of all. It was the unanimous opinion of those present, that the dates were practically prohibitive for American members, as the majority of them find that before the middle of June, they cannot get away from their duties. Then the legislation now before "the powers that be", in Michigan, by which through registration etc., it is hoped to minimize some of the most glaring evils of the present unrestricted onslaught of ignorant leaders upon an unsuspecting public was thoroughly talked over. The principal discussion however, was on "Modern Organs". Messrs. Renwick, York, Platte and Stanley spoke quite at length on the Hope-Jones "Unit" Organ, and

other modern improvements, if they may all be called such, while the others indulged in a running fire of criticism and suggestion. Is was a very profitable evening, the first, its to be hoped of many such. The Branch will meet again on March 29th, at Ann Arbor.

Heidelberg.

Am 3. April schloß die hiesige Ortsgruppe mit einem Vortragsabend das Semester. Dem Vortrag voraus ging ein kurzer Jahresbericht, von Generalmusikdirektor Dr. Wolfrum erstattet, aus dem u. a. hervorging, daß sich in Baden zwei neue Ortsgruppen, Baden und Mannheim, gebildet haben.

Dann ergriff Prof. Dr. Fritz Stein aus Jena das Wort für sein interessantes Thema: »Bilder aus der Musikgeschichte Heidelbergs«. Der Gegenstand darf als absolut neu bezeichnet werden, denn wer hat, selbst in wissenschaftlichen und kunstsinnigen Kreisen, eine Ahnung von Heidelbergs musikhistorischer Vergangenheit?

Der Vortragende schied bei seinem Rückblick die Träger musikalischer Kultur in Universität, Hof und Kirche. Die Beteiligung der Alma mater war sehr gering. Desto bedeutender war die Rolle des kurpfälzischen Hofes. Hier entwickelte sich das Institut der »Sängerei«, in der die Vokalmusik gepflegt wurde. Besonders war es der Pfälzer Fritz, dem die Leyer nah beim Schwerte lag. Er gewann als berühmten Sängermeister Johann von Soest. Stein gab einen Überblick über das Leben und Wirken dieser eigenartigen Persönlichkeit, das fast in romanhaft schillernden Farben spielt. Allmählich setzten die schüchternen Versuche der Instrumentalmusik ein. Unter Ludwig V. treten bedeutende Musiker in Arnold Schlick und Lorenz Lämlin an die Spitze der Hofkapelle. Aus Lämlin's Schule geht Forster hervor, bemerkenswert als Herausgeber einer Sammlung deutscher Lieder der Zeit. Schlick war der rühmliche Förderer der Orgel, dessen Orgelspiegel und Tabulaturwerk noch heute als praktisch wertvoll gelten können. Bis zum Grotesken holt die Tätigeit des Probstes Kaspar Othmaier aus, der Wappenschilder der Edeln in Musik setzt. Unter dem puritanisch musikfeindlichen Regiment Friedrichs III. bricht der ganze hoffnungsvolle Bau zusammen. Erst unter Friedrich V. wendet sich fürstliche Munifizenz wieder der Hofmusik zu. Karl Ludwig ist es, der später für die Heiliggeistkirche eine künstlerisch besetzte Organistenstelle schafft und auf sie einen Musiker von Rang, Johann Andreas Keller, beruft. Das Regiment der Neuburger Linie ist der Lokalisierung der Kunst in Heidelberg verhängnisvoll, die Hofkapelle wird aufgelöst. Nur gastweise führen sie den Pomp ihrer italienischen Oper auf das Kurfürstenschloß, wo auf der Terrasse heroische Opern glanzvoll zur Aufführung gelangten. Selbst musikalisch ist Karl Philipps Tochter, Prinzessin Elisabeth, die den Gesang kunstvoll in den Räumen des Schlosses erklingen läßt. Dann raubt der Ärger Karl Philipp's über den Heiliggeistkirchstreit Heidelberg die Eigenschaft einer Residenz und damit auch die höfische Musik. Was unter ihm und Karl Theodor in Mannheim an epochemachendem Musikleben ersteht, hätte Heidelberg beschieden sein können, ohne jenen kleinlichen Zwischenfall. Die kalvinistische Tendenz, die in Heidelberg ans Ruder gekommen war, wirkte direkt musikfeindlich, hat sie doch die Orgel aus den Gotteshäusern verbannt. Das Schicksal Frau Musikas war dem Stadttürmer der Heiliggeistkirche und seinen Gesellen anheim gegeben, die ausschließlich mit ihrem Können für kirchliche und weltliche Festlichkeiten eintraten. Übrigens muß dieses auf keinem so niedrigen Niveau gestanden haben, wie aus den Bedingungen hervorgeht, die bei der Berufung des Stadttürmers Eichinger aus Mosbach gestellt wurden. Einen achtenswerten Faktor in der Entwicklung der Heidelberger Musik bildeten dann längere Zeit die Alumnen der Neckarschule. Der Kirchenrat war aber keine sonderlich kunstsinnige Behörde und legte wenig Wert auf ein gebildetes Kantoriat. Unter Karl Ludwig griff der bereits erwähnte hochgebildete Organist Keller unter höchst ergötzlichen Kämpfen in den herrschenden Schlendrian der Kirchenmusik ein. Die ernsten Bestrebungen hielten aber nicht lange stand, und die Organistenstelle der Heilig-

geistkirche wurde wieder aufgehoben. Weit rühmlicher der heiligen Cäcilia gegenüber war seit Anfang des 18. Jahrhunderts die Stellung auf katholischer Seite. Von den Neuburgern gefördert, konnte sich ein tüchtiger Chor mit besoldeten Sängern und ein geradezu glänzend besetztes Orchester herausbilden. Die großen Werke von Pergolesi, Hasse, Abt Vogeler und die Werke der Mannheimer Schule wurden in den Messen aufgeführt. Aber das Jahr 1801 hat hier allem Glanz ein jähes Ende gebracht. Der Beginn des eigentlichen Konzertlebens setzte 1829 mit der Gründung des Heidelberger Musikvereins ein, der in großen Schloßmusikfesten (im Freien) Händel'sche und Haydn'sche Oratorien zu Gehör brachte. Gleichzeitig hatte Thibaut seine berühmten Musikabende ins Leben gerufen.

Prof. Wolfrum stattete seinem Kollegen berechtigten Dank für seinen fesselnden Vortrag, der im »Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg« im Druck erscheinen wird, ab. Er wies darauf hin, wie es komme, daß die Pflege der kirchlichen Musik in Heidelberg bei seinem Hierherkommen gar keinen Boden hatte und wie es nach dem Gehörten zu erklären ist, daß sie ohne eine fortgesetzte Tradition noch sehr im argen liege. Er forderte zur Förderung der IMG. auf.

Kopenhagen.

Die Sitzung der hiesigen Ortsgruppe am 23. Februar leitete der Vorsitzende Prof. Dr. Angul Hammerich mit Mitteilungen betreffs des Kongresses in London ein.

Danach hielt der dänische Sprachforscher William Thalbitzer einen Vortrag über den Gesang der Eskimos. Der Vortragende hob den Unterschied zwischen der von der europäischen Melodik stark beeinflußten gangbaren Musik der Grönländer und der ursprünglichen Musik hervor, die in reiner Form heutzutage nur bei den Polareskimos und den Ostgrönländern vorhanden ist. Bei den letztgenannten hat die eskimoische Dichtung und Musik wahrscheinlich ihren Höhepunkt erreicht. Die Musik der Polareskimos wurde schon im Jahre 1900 vom amerikanischen Forscher R. Stein aufgezeichnet. Während eines Aufenthaltes (1901) in den nördlichsten Kolonien Dänisch-Grönlands hatte W. Thalbitzer entdeckt, daß viele alte Eskimolieder noch gesungen wurden, und er zeichnete dann sowohl Melodien als Texte auf. Ferner schrieb H. Thalbitzer 1905 und 1906 während eines jahrelangen Aufenthaltes in der ostgrönländischen Kolonie Ammassalik viele Gesänge nieder und nahm eine große Anzahl der Lieder phonographisch auf. Dieses umfangreiche ostgrönländische Material ist in den letzten Jahren vom Vortragenden und dem Musikhistoriker Hjalmar Thuren bearbeitet worden, und ein Werk über die Melodien und Texte wird demnächst erscheinen.

An den Vortrag schloß sich eine Vorführung interessanter Phonogramme, die Proben sämtlicher ostgrönländischen Gesangs- und Gedichtsarten wiedergaben. Vor jedem Liede übersetzte Hr. Thalbitzer den vorzutragenden eskimoischen Text. Man hörte eigentümliche rezitativische Kinderlieder, »*Kajak*«lieder, worin der Fänger seine Freude über die Jagdbeute ausdrückt, groteske Schauspiellieder, welche die Eskimos in phantastischer Auskleidung ausführen, und wilde, von Trommelschlägen begleitete Lieder, die während der merkwürdigen grönländischen »Gesangskämpfe« gesungen werden. Ferner gab der Phonograph mehrere stark europäisierte Lieder aus Westgrönland wieder, und endlich eine eigentümliche, mit Gesang begleitete Erzählung vom Trommelgesang eines toten Eskimos.

Während der Phonogrammvorführung beschrieb der Musikforscher Hjalmar Thuren den Melodienstoff. Die Ostgrönländer verwenden häufig andere Tonschritte als die Europäer. Jeder Sänger scheint ein individuelles Tonmaterial zu besitzen; ein festes, für sämtliche Ostgrönländer gemeinschaftliches Tonsystem hat sich nicht entwickeln können, weil die Eskimos keine Saiten- oder Blasinstrumente, wodurch sie ihren Tonvorrat regulieren könnten, besitzen In rhythmischer Beziehung ist die ostgrönländische Musik sehr interessant; jede Melodie ist mit strengster Logik aufgebaut, und Strophenreihen mit einem komplizierten Rhyth-

mus werden immer wieder mit bewunderungswerter Sicherheit wiederholt. Ohne Zweifel steht man hier einer uralten künstlerischen Tradition gegenüber.

Die Vorträge wurden von der zahlreichen Versammlung mit großem Beifall entgegengenommen. **S. Levysohn.**

Neue Mitglieder.

Col. A. G. Balfour, 7 Durham Place, Chelsea, London S. W.
Rev. **J. L. Bennet,** Ashreigney Rectory, North Devon (Großbr.).
Edward W. Berge, 908, West End Ave, New York-City.
David Alva Clippinger, 410, Kimball Hall, Chicago (Illinois).
Kgl. Seminarlehrer **Eitze,** Hattingen (Ruhr).
Em. Ergo, 62, rue Terlinek, Antwerpen-Berchem.
Arthur Farwell, c/o. The Wa-Wan Press, Newton Center, Mass. (U. S. A.).
P. E. Fletcher, Esq., 16, Evelyn Mansions, Queens Club Gardens, London, W.
Hermann Güttler, Musikredakteur der »Ostpreußischen Zeitung«, Königsberg i. Pr., Steindamm 17.
Richard Hagel, Hofkapellmeister, Leipzig, Kantstraße 12.
Charles Henry Mills, c/o. School of Music, University of Illinois, Urbana, Ill. (U. S. A.).
H. E. Krehbiel, 152 West, 105th Street, New York-City.
E. R. Kroeger, Boyle Avenue and Olive Street, St. Louis (Missouri).
Franz Liebich, Esq., 16, Abingdon Villas, Kensington, London, W.
Osbourne McConathy, Supervisor of Public Schools, Chelsea, Mass. (U. S. A.).
Miss **Joan Manners,** 100, Sandgate Road, Folkestone (Großbr.).
Dr. **Paul Marsop,** per Adresse »Gesellschaft Museum«, München, Promenadenstraße 12.
Bernardi V. Moreira de Sà, 107, Rua de Santo Antonio, Porto (Portugal).
Professor **Theodor Müller-Reuter,** Krefeld, Nordwall 82.
Miss **E. Musgrave,** Weston, Albury, Surrey.
Cav. A. Randegger, 5, Nottingham Place, London W.
Sumner Salter, Williams College, Williamstown, Mass. (U. S. A.).
Fausto Torrefranca, Principe Umberto 132, Roma.
Ferris Tozer, Mus. Doc., 20, Howell Road., Exeter (Großbr.).
Docteur **Westarp,** 30, Ave. de Bellevue, Sèvres (Seine-et-Oise).

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Paul Hirsch, Frankfurt a. M., jetzt: Beethovenstraße 8.
Dr. **Richard Hohenemser,** Berlin-Halensee, jetzt: Johanngeorgstraße 6.
Dr. **Georg Kaiser,** Dresden-A., jetzt: Striesenerstraße 41, II.
Dr. **Erwin Luntz,** Dozent a. d. K. K. Akademie f. Musik u. darstell. Kunst, Wien, jetzt: XIII, 2, Ameisgasse 18.
Dr. **Roderich von Mojsisovics,** Leipzig, jetzt: Leipzig-Connewitz, Elisenstraße 149, I.
Adolf Stübing, Komponist, Rostock i. M., jetzt: Hanau, Philippsruher-Allee 2.
Albert Visetti, Esq., London, jetzt: 12, Phillimore Terrace, Kensington, W.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

J. Levy (Alzey), Die Signalinstrumente in den altfranzösischen Texten.
Edward J. Dent (Cambridge), Notes on the »Amfiparnaso« of Orazio Vecchi.
Paul-Marie Masson (Paris-Florence), Les »Brunettes«.
Amalie Arnheim (Berlin-Charlottenburg), Aus dem Berliner Musikleben im 17. Jahrhundert.
Heinrich Jalowetz (Danzig), Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach.
Abt Raphael Molitor O. S. B. (St. Joseph, P. Coesfeld), Die Lieder des Münsterischen Fragments. Mit zwei Faksimiles der Handschrift.

Ausgegeben Mitte April 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 8/9. **Zwölfter Jahrgang.** **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Fourth Congress of the International Musical Society.

The Fourth Congress will, as notified at Z. XI, 309, XI, 373, and XII, 145, be held in London from Monday 29th. May to Saturday 3rd. June, 1911. The Congress is under the Patronage of His Majesty the King. The President of the Congress is the Right Hon. A. J. Balfour, M. P. The following Programme, Remarks, Conditions, and Terms, prepared in communication with the Executive Committee of the Congress, are hereby published for general information.

The Directory of the International Musical Society

Sir Alexander Mackenzie.	**Dr. Oskar v. Hase.**	**Dr. Charles Maclean.**
President.	Treasurer.	Secretary.

Daily Programme for the Week.

Monday afternoon, 29th. May, 1911. At 3 p.m. At the University of London, Imperial Institute Road, South Kensington, S. W. Combined Meeting of members of the Congress Executive Committee, and of all local and foreign members of the Society attending the Congress. Election of Chairmen and Deputy-chairmen for Sections. (Attendance as here stated.)

Monday afternoon, 29th. May. At 4 p.m. At the University. Meeting of Sectional Chairmen and Deputy-chairmen for the preparation of Sectional time-tables (Attendance as here stated.)

Monday evening, 29th. May. At 9 p.m. At the offices of the Congress, 160 Wardour Street, Soho, W. Reception by Messrs. Novello. (Invitation.)

Tuesday morning, 30th. May. At 10 a.m. At the University. Meeting of the Governing Body of the Society. The meeting will, if necessary, adjourn to a further meeting. (Attendance as per Byelaw 6.)

Tuesday morning, 30th. May. 12 noon. At the University. Ceremony opening the Congress. Election of foreign Vice-presidents.

Tuesday afternoon, 30th. May. At 3 p.m. At Aeolian Hall, 135 Bond Street, W. Historical chamber-music concert.

Tuesday afternoon, 30th. May. At 5 p.m. At Ladies' Lyceum Club, 128 Piccadilly, W. Reception. (Invitation.)

Tuesday evening, 30th. May. At 8 p.m. At Queen's Hall, Langham Place, W. Orchestral concert. Works of living British composers.

Wednesday morning, 31st. May. At 10 a.m. At the University. Reading of papers. Full meeting, followed by Sectional meetings.

Wednesday morning, 31st. May. At 12 noon. In the University Great Hall. Military Band concert.

Wednesday afternoon, 31st. May. At 3.15 p.m. Special Service at St. Paul's Cathedral, E. C. Old English music, English words.

Wednesday afternoon, 31st May. 4—6 p.m. At the Mansion House, City. Reception by the Lord Mayor and Lady Mayoress. Music. (Invitation.)

Wednesday evening, 31st. May. At 8.30 p.m. At Grocer's Hall, Prince's Street, E. C. Reception by the Worshipful Company of Grocers. Music. (Invitation.)

Thursday morning, 1st. June. At 10 a.m. At the University. Reading of papers. Full meeting, followed by Sectional meetings.

Thursday afternoon, 1st. June. At 3 p.m. At Queen's Hall, Langham Place, W. Choral concert. For the most part, ancient music and unaccompanied.

Thursday evening, 1st. June. At 8 p.m. At Queen's Hall, Langham Place. W. Orchestral concert. Works of living British composers.

Thursday night, 1st. June. At 11 p.m. At 141 Fleet Street, E.C. Reception by Proprietors of the "Daily Telegraph". (Invitation.)

Friday morning, 2nd. June. At 10 a.m. At the University. Reading of papers. Full meeting, followed by Sectional meetings.

Friday afternoon, 2nd. June. At 2.30 p.m. At Aeolian Hall, 135 Bond Street, W. Chamber-music concert. Works by living British composers.

Friday afternoon, 2nd. June. At 4.30 p.m. At Westminster Catholic Cathedral, Victoria Street, S. W. Performance of old English church-music, Latin words.

Friday evening, 2nd. June. At 7.30 pm. At the Savoy Hotel, Strand, W. C. Banquet. (Invitation.)

Saturday morning, 3rd. June. At 10 a.m. At the University. Meeting of Sectional Chairmen and Deputy-chairmen. (Attendance as here stated.)

Saturday afternoon, 3rd. June. Possible public luncheon, or excursion.

Saturday afternoon, 3rd. June. At an hour to be determined. At the University. General Meeting of Members of the Society. (Any member can attend.)

Saturday evening, 3rd. June. At 8 p.m. At the Royal Opera House, Covent Garden, W. C. Operatic performance.

Remarks and Conditions.

The Commission of the "Corpus scriptorum medii aevi de musicâ", recognized by the Vienna Congress (Z. X. 262) will be provided with opportunities for meeting at the University.

At the meetings of the Governing Body, and at the General Meeting of Members, the official language will be English. Foreign members can speak in their own language. Official interpreters will be present.

At Sectional meetings, the official language will be as determined by the presiding Chairman.

The powers and duties of the Sectional Chairmen, assisted by the Deputy-chairmen, will be as follows. They are authorized to arrange the sequence of the papers, to control the length of the papers, illustrations, and discussions, and to regulate the terms of any Resolutions which may be passed. At the end of each sitting they will cause a note to be made of its results. At the meeting of Saturday morning they will prepare a very summary report on the operations of their several Sections, especially as to any Resolutions which may have been passed. Subject to previous inspection and approval by the President of the Society, such reports and Resolutions will be brought up at the General Meeting of Members held later in the day, with a view to the Resolutions being passed in the name of the Society.

Members only can read papers, or act as Chairmen or Deputy-chairmen of Sections.

The Minutes of the General Meeting will, in accordance with Rule 7, be drawn up and signed by the Chairman of the meeting and by 3 members present.

The Congress Executive Committee will issue a Congress-Guide. The preparation and publication of a Congress Report will be undertaken by them.

Terms.

Foreign members of the Society pay no Congress-fee, and are admitted, with the ladies of their immediate family, free to every function named in the programme.

Members of the Society resident in the United Kingdom pay a Congress-fee of 12/6, in return for which they obtain a serial ticket entitling them to attend all functions not specially excepted or marked "invitation", and are invited to the latter as determined by the Executive Committee. For the Saturday opera-performance they can obtain seats at reduced prices in the case of boxes, stalls, and balcony. They can purchase a second and transferable serial ticket by paying a further sum of 12/6.

The public pay £ 1. 1. 0 for a serial ticket.

The Congress Office is situated at 160 Wardour Street, Soho, W., where information of all kinds is procurable. Written communications from foreign members should be addressed to "The Secretaries, London Congress, 160 Wardour Street, London, W."

Congress Papers arranged under Sections.

Full Meetings.

Prof. Dr. Guido *Adler* (Vienna).—Subject not determined.
Dr. Jules *Ecorcheville* (Paris).—"De l'Internationalisme en Musique."
Sir Hubert *Parry*, Bart. (London).—"The meaning of ugliness in Music."
Prof. Dr. Johannes *Wolf* (Berlin).—"English influence in the evolution of music."

Section I.

History.

Otto *Andersson* (Helsingfors). "Die Einführung der Orchestermusik in Finnland."

Fräulein Amalie *Arnheim* (Berlin). "Englische Suitenkomponisten des XVII. Jahrhunderts und ihre in Deutschland erschienenen Sammlungen."

Prof. Dr. Richard *Buchmayer* (Dresden). "Die klassischen französischen Tänze des 17. Jahrhunderts, auf Grundlage der von Ludwig XIV. privilegierten choreographischen Quellen, zum ersten Male genau wieder hergestellt und mit der zugehörigen Musik verbunden."

Dr. W. H. *Cummings* (London). "Matthew Locke, composer for church and theatre (1630—1677)."

Edward J. *Dent* (Cambridge). "Giuseppe Maria Buini."

Rev. W. H. *Frere* (Minfield). "Development of key-relationship in early music."

Hugo *Goldschmidt* (Berlin). "Die konkret-idealische Musikästhetik im XVIII. Jahrhundert."

Prof. Dr. Angul *Hammerich* (Copenhagen). "Musical relations between England and Denmark in the XVIIth. century."

Prof. C. F. *Hennerberg* (Stockholm). "Einige Dokumente, den Abt Georg Joseph Vogler betreffend."

L. de la *Laurencie* (Paris). "Les Pastorales en musique en France au XVII siècle et leur influence sur l'Opéra."

Prof. Heinrich von *Opienski* (Warsaw). "Les premiers opéras polonais au XVIII siècle, et leur importance à l'époque de la jeunesse de Chopin."

J.-G. *Prod'homme* (Paris). "La musique et les musiciens en 1848."

Henri *Prunières* (Paris). "Les origines de l'ouverture française."

Dr. O. G. *Sonneck* (Washington). "Ciampi's Bertoldo, Bertoldino and Cacasseno; and Favart's Ninette à la Cour; a contribution to the history of Pasticcio."

Prof. Dr. Fritz *Stein* (Jena). "Mitteilungen über eine in Jena aufgefundene mutmaßliche Jugendsinfonie Beethoven's."

Fausto *Torrefranca* (Berlin). "I concerti per cembalo di Giovanni Platti, e l'importanza storica e stilistica della sonata italiana nella prima meta settecento."

Prof. Dr. Johannes *Wolf* (Berlin). "Neue Quellen zur Formenlehre des Mittelalters."

Section II.

Ethnology.

Otto *Andersson* (Helsingfors). "Spielleute und Tanzmelodien der schwedischen Landbevölkerung Finnlands in der Mitte des 19. Jahrhunderts."

A. *Corbett-Smith* (London). "Irish Folk-song."

Dr. Erwin *Felber* (Vienna). (i) "Die Musik in den Märchen und Mythen der verschiedenen Völker." (ii) "Das Gesetz der Zahlenverschiebung in Märchen und Mythos und sein Einfluß auf die Skalenbildung."

Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max *Friedländer* (Berlin). "German folk-songs, with reference to English and American folk-songs."

Frederick *Keel* (London). "British Folksong."

Professor Philaret *Kolessa* (Lemberg). "Über den rhythmischen Aufbau ukrainischer (kleinrussischer) Volkslieder."

Dr. Armas *Launis* (Helsingfors). "Über einheitliche Methoden in der vergleichenden Volksmelodienforschung."

Tobias *Norlind* (Tomelilla). "Die polnischen Tänze als Volkstänze außerhalb Polens."

Prof. Waldo S. *Pratt* (Hartford, Connecticut). Subject not determined.

Dr. Stefan *Sihleanu* (Bucharest). "La musique populaire dans les pays roumains."

Section III.

Theory, Acoustics and Aesthetics.

Herbert *Antcliffe* (Sheffield). "Musical Form and the Symphonic Poem."

Alexandre de *Bertha* (Paris). "Les rhapsodies hongroises de Liszt."

Michel *Calvocoressi* (Paris). "A possible key to a system of musical aesthetics."

Emil *Ergo* (Antwerp). "Des causes et des conséquences du manque d'unité plusieurs branches de la Science musicale."

Maurice *Gandillot* (Paris). "Sur le langage musical."

Maurice *Griveau* (Paris). "Le sens et l'expression de la musique pure."

Dr. Ilmari *Krohn* (Helsingfors). "Über die Methode der musikalischen Analyse."

J. A. Fuller *Maitland* (London). "On the interpretation of musical ornaments."

Tobias *Matthay* (London). "Rubato as one of the principles of interpretation."

Prof. Dr. M. E. *Sachs* (Munich). "Das temperierte Neunzehntonsystem und eine dafür passende Schrift."

Prof. Dr. Richard H. *Stein* (Berlin). "Vierteltöne."

Prof. W. *Vogelsang* (Utrecht). "Die Stilverwandtschaft von Musik und bildender Kunst."

Dr. Egon *Wellesz* (Vienna). "Die Aussetzung des Basso continuo in der italienischen Oper."

Section IV.

Church Music.

Rev. H. *Bewerunge* (Maynooth). "The metrical cursus in the Antiphon melodies of the Mass."

Kirchenmusikdirektor Joh. *Biehle* (Bautzen). "Theorie des evangelischen Kirchenbaues vom Standpunkt des Kirchenmusikers."
Dr. W. H. *Hadow* (Newcastle). "English Church Music."
Frau Eugenie *Lineff* (Moscow). "Psalms and chants of Russian sect in the Caucasus."
Dr. F. X. *Mathias* (Strassburg). "Subjektivität und Objektivität in der katholischen Kirchenmusik."
Dr. Hermann *Müller* (Paderborn). "Prinzipielles zur katholischen Kirchenmusik."
Dr. Cyril *Rootham* (Cambridge). "The training of boys' voices."
Dr. C. *Weinmann* (Ratisbon). "Zur Geschichte der Kirchenmusik im XVII. und XVIII. Jahrhundert."

Section V.

Musical Instruments.

Félicien *Durant* (Paris). "Instruments omnitoniques à pistons dépendants."
Rev. F. W. *Galpin* (Harlow). "The origin of the Clarsech or Irish Harp."
Com. Baron Alexander *Kraus*, son (Florence). "Italian inventions for keyboard instruments, hitherto wrongly attributed to foreigners."
Leilio *Orlandini* (Pistoja). "On a new Digitorium."
Dr. F. *Scheurleer* (the Hague). "Iconography of musical instruments."
Frau Assia *Spiro-Rombro* (Rome). "Proposals for improving violin-methods, with hints how to teach."
Prof. Albert A. *Stanley* (Ann Arbor). "The value of a collection of musical instruments in University instruction."
Egon St. *Willfort* (Paris). "The encyclopaedic method of pianoforte teaching."
Prof. Dr. Johannes *Wolf* (Berlin). "Über Guitarren-Tabulaturen."

Section VI.

Bibliography, Organization, Contempory Questions etc.

Prof. Vito *Fedeli* (Novara). "L'insegnamento della Composizione negli istituti musicali."
Dr. W. H. *Grattan Floot* (Enniscorthy). "Irish Musical Bibliography."
Hermann *Güttler* (Königsberg). "Die Aufführung der Pantomimen W. A. Mozart's."
C. *Karlyle* (London). "International Voice-training."
Dr. W. G. *McNaught* (London). "The educational value of Tonic Sol-fa."
Dr. Albert *Mayer-Reinach* (Kiel). "Vorschläge zur Herausgabe von Vokalmusik des XV.—XVII. Jahrhunderts."
Dorsan van *Reysschoot* (Ghent). "De quelques réformes dans la notation des partitions d'orchestre d'édition dite populaire."
Prof. Dr. Max *Seiffert* (Berlin). I. "Kritische Herausgabe der englischen Virginalmusik." II. "Bibliographie der englischen Musikdrucke bis 1800."
Fräulein Alicja *Simon* (Berlin). "Die Lautenmusikbestände einiger Berliner Sammlungen."
Carlo *Somigli* (Chicago). "Artistic singing and new theories of laryngal mechanism."

Dr. Friedrich *Spiro* (Rome). "Über eine Revision der Beethoven-Gesamtausgabe."

Dr. Hermann *Springer* (Berlin). "Die jüngsten Fortschritte der Musikbibliographie."

Prof. Albert A. *Stanley* (Ann Arbor). "The consideration of Provincial festivals in the United States."

Dr. Joseph *Summers* (Perth, W. Australia). "Musical education in Australia."

Julius *Woitinek* (Posen). "Improvements in apparatus for teaching music."

Redaktioneller Teil.

Einige Feststellungen zu den französischen Tänzen des 16. Jahrhunderts.

Französische Tänze des 16. Jahrhunderts sind uns zahlreich überliefert. Wir finden sie in zwei Ausgaben *à quatre parties* 1529 und 1530, und in einer Ausgabe für Klavierinstrumente 1530 (Attaignant-Paris). Die *quatre livres de Danseries* von Jean d'Estrée, Paris 1554 und die Sammlung Philidor sind uns Deutschen leider nicht zugänglich.

Rein französischen Ursprungs sind aber auch die Tänze in Tileman Susato's Musikbuch von 1551 und eine Sammlung *Premier livre de danseries* von Phalesius 1571. Als letzte Quelle kommt Thoinot Arbeau's *Orchésographie* in Betracht; Czerwinski gibt in seiner deutschen Übersetzung an, daß nur zwei Auflagen der Orchésographie existierten: 1588 und 1596. Laure Fonta sagt in seinem Neudruck des Werkes in der Einleitung: publiée en 1588. Scheurleer gibt 1589 als Druckjahr an. Endlich lesen wir bei Wekerlin in seinen *Echos du temps passé* (I. Band, Seite 34): Voici les dates des différentes éditions de l'orchésographie 1558—1579—1589—1590 et 1596. Für die genaue Datierung einzelner Tänze wäre eine Nachprüfung der Wekerlin'schen Angaben seitens der französischen Musikforscher sehr wünschenswert.

In der Geschichte der Klaviermusik von Weitzmann-Seiffert werden Susato's Sammlung von 1552 und die von Phalesius 1571 zu dem Bestand der niederländischen Klavierliteratur gerechnet[1]). Der Inhalt beider Bücher lehrt uns aber, daß Druckort und Drucker hier nicht maßgebend sind. Einen Teil aus Susato's Sammlung hat Eitner neu veröffentlicht[2]), ein andrer Teil daraus findet sich in *Uitgaave XXV* der *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, für Klavier zu 4 Händen von Julius Röntgen gesetzt, mit einer Einleitung von Scheurleer[3]).

---

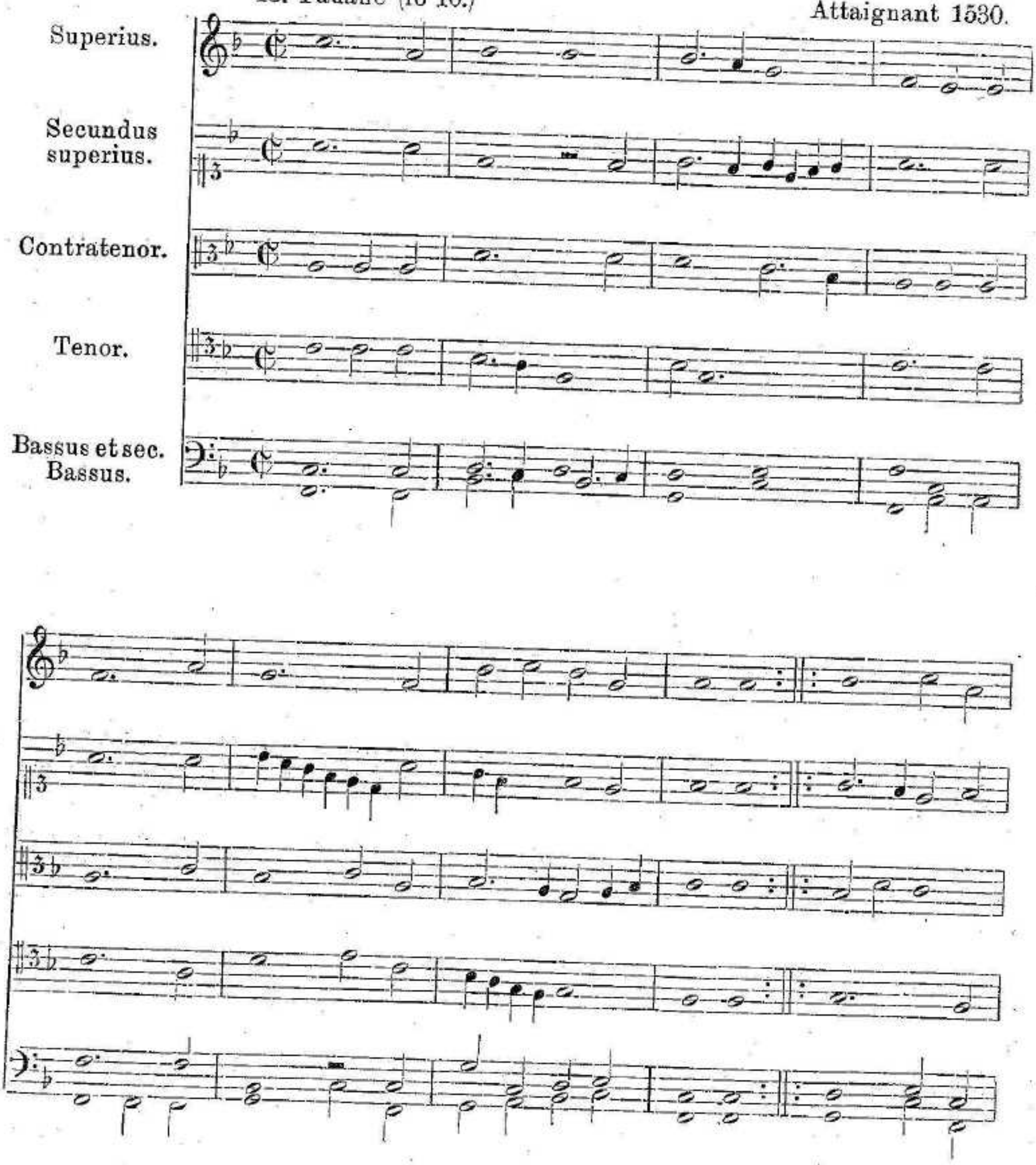
1) Band I Seite 73/74.

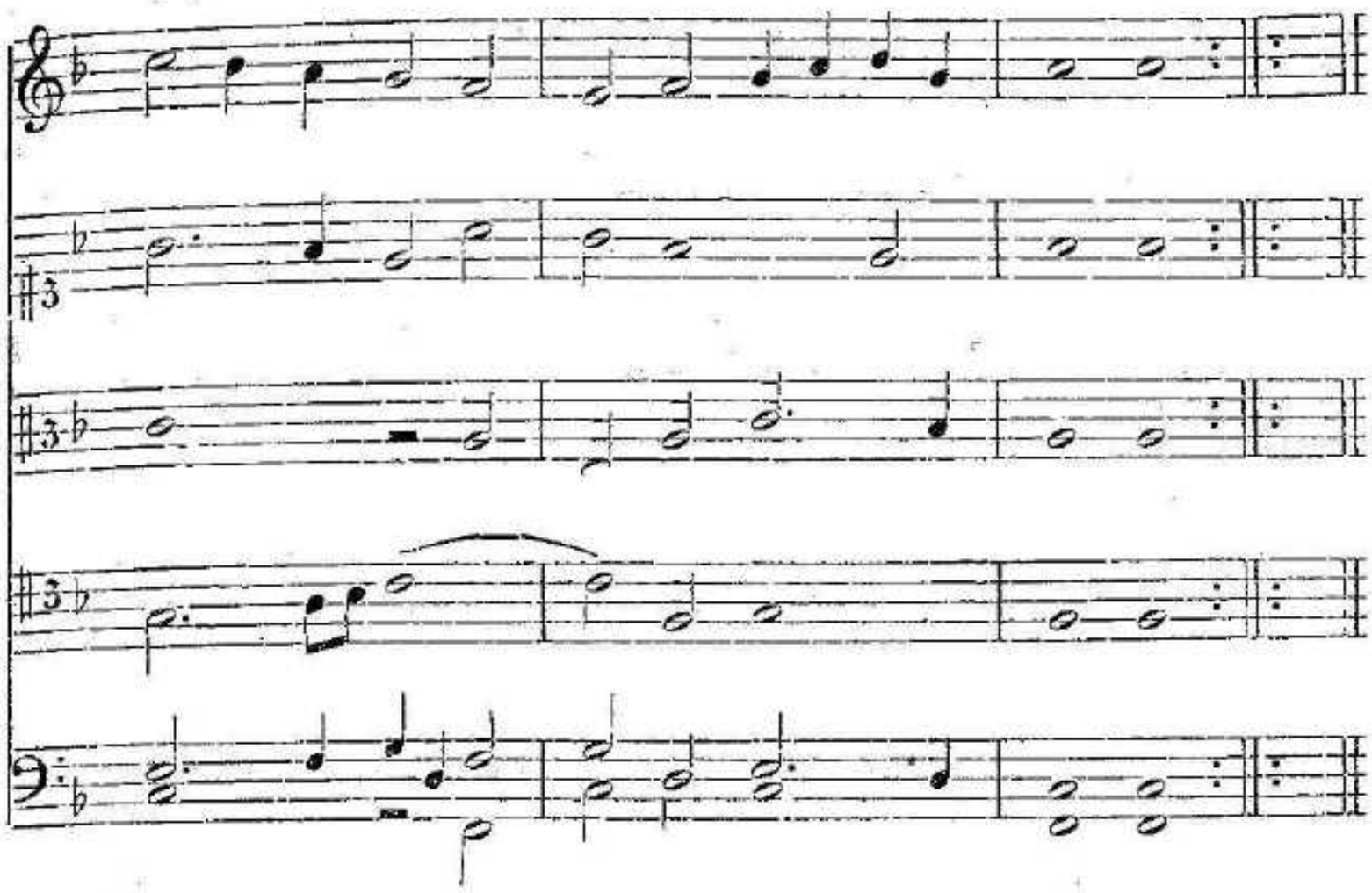
2) Tänze des 15.—17. Jahrhunderts. Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte VII. 1875.

3) Bei Breitkopf & Härtel 1905.

In *Uitgaave XXVII* der gleichen Gesellschaft sind von denselben Herausgebern 14 Tänze aus der Sammlung von 1571 der Öffentlichkeit zugängig gemacht. Daß es sich nicht um niederländische Erzeugnisse handelt, hat Scheurleer schon in der Einleitung zu XXV betont: Wordt in den titel uitdrukkelijk gewezen op het Nederduitsche karakter der uitgave, de namen der dansen doen ons dadelijk zien dat wij hier met geïmporteerde waar te doen hebben. Weiter sagt er: Echt Nederlandsch daarentegen is de vierstemmige instrumentate bererhing. Leider muß ich ihm bezüglich des letzten Punktes widersprechen: die Art der Bearbeitung ist ebenfalls französischen Ursprungs. Die gleiche Weise findet sich schon bei Attaignant 1529 und 1530. Als Beweis möge eine 6stimmige Pauane dienen:

18. Pauane (fo 10.) Attaignant 1530.

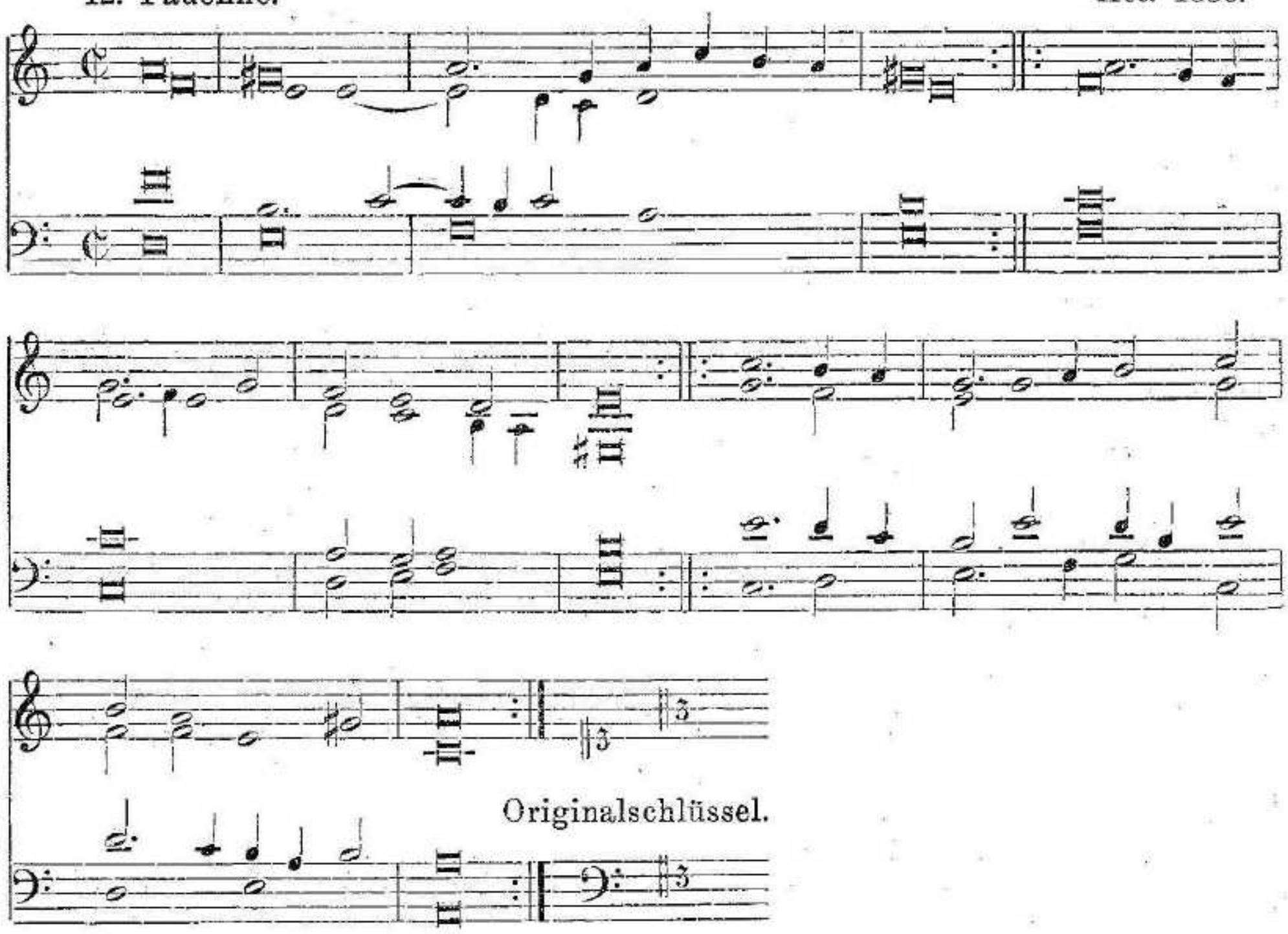




die sich in *Neuf basses dances . . . a 4 parties* findet, (außer dieser Pavane und einer 5 st. *basse dance* ist alles übrige 4 st.).

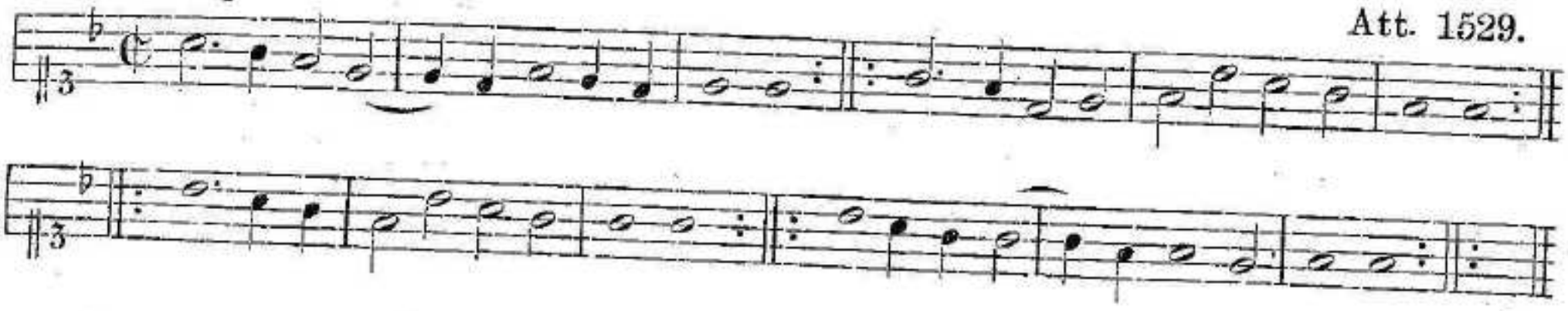
Im Grunde genommen blieb sich die Art der vierstimmigen Bearbeitung der Tänze von 1530—1571 völlig gleich; die jüngeren Sammlungen weisen etwas mehr Durchgangsnoten im koloristischen Sinne auf; die älteren Tänze sind formell kürzer, oft rein kadenzartig, in rhythmischer Beziehung elementarer; häufiger als die jüngeren Gebilde weisen sie ungerade Perioden und Taktgruppen auf. Zwei Beispiele mögen genügen,

12. Pauenne. Att. 1530.



Originalschlüssel.

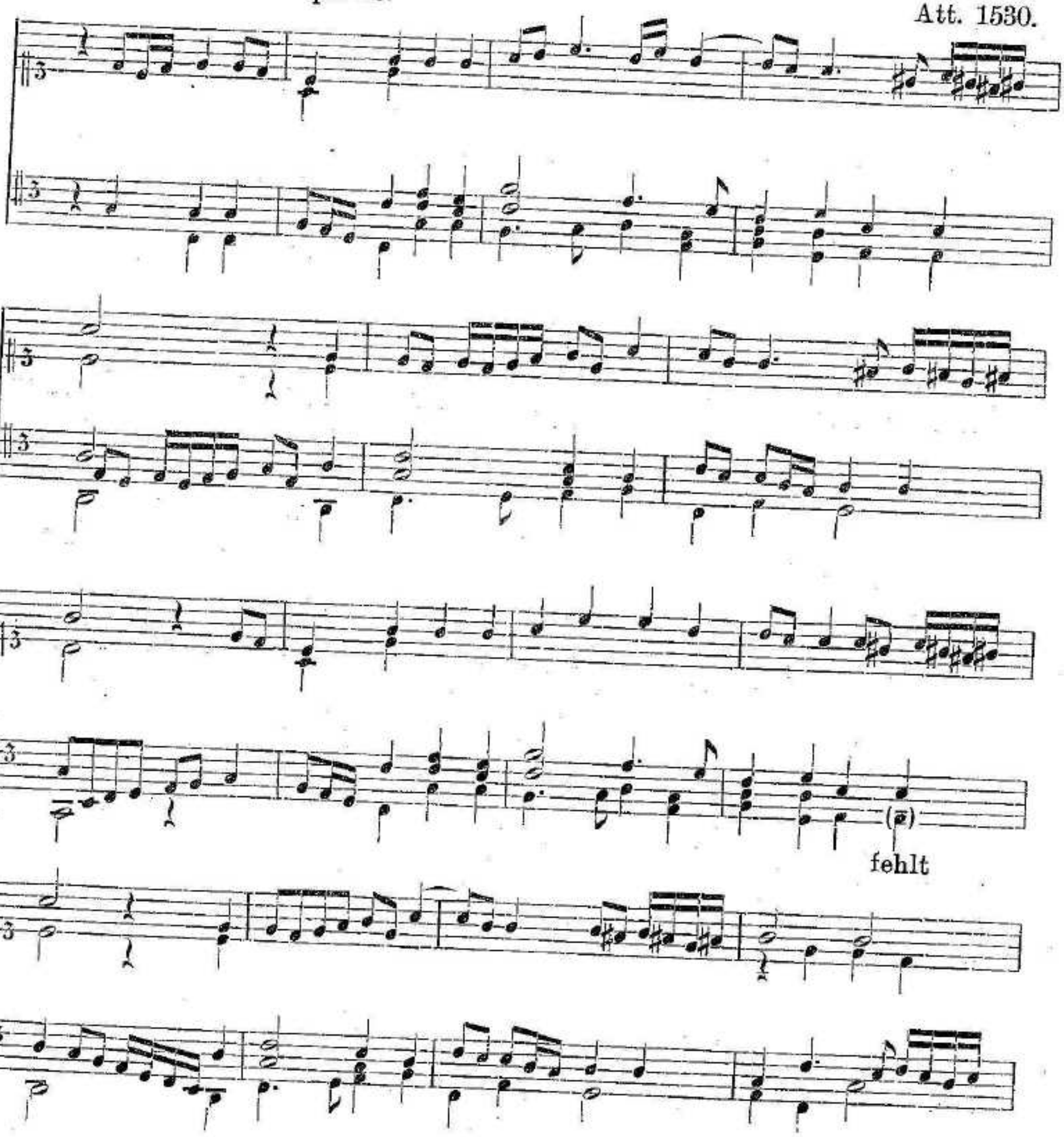
Pauane Nr. 2.
Superius.

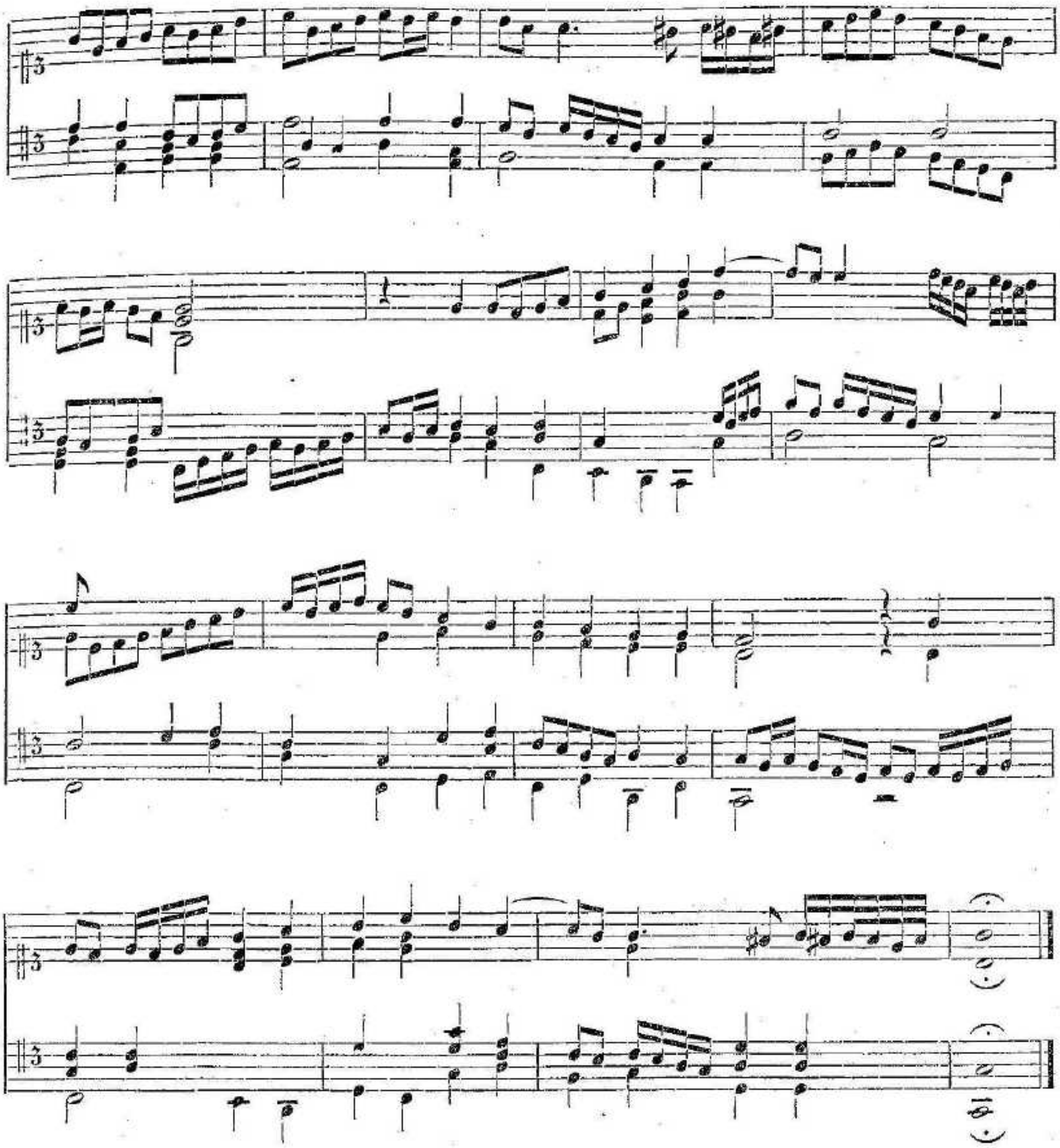


Angesichts der Tatsache, daß Attaignant gleichzeitig jedenfalls teure Sonderausgaben für Klavierinstrumente und für einzelne Instrumentengruppen veranstaltete, kann ich mich der allgemeinen Ansicht, die alten Stimmbücher seien ohne weiteres, natürlich nach vorheriger Anfertigung einer Partitur, für die Tasteninstrumente verwendet worden, nicht anschließen.

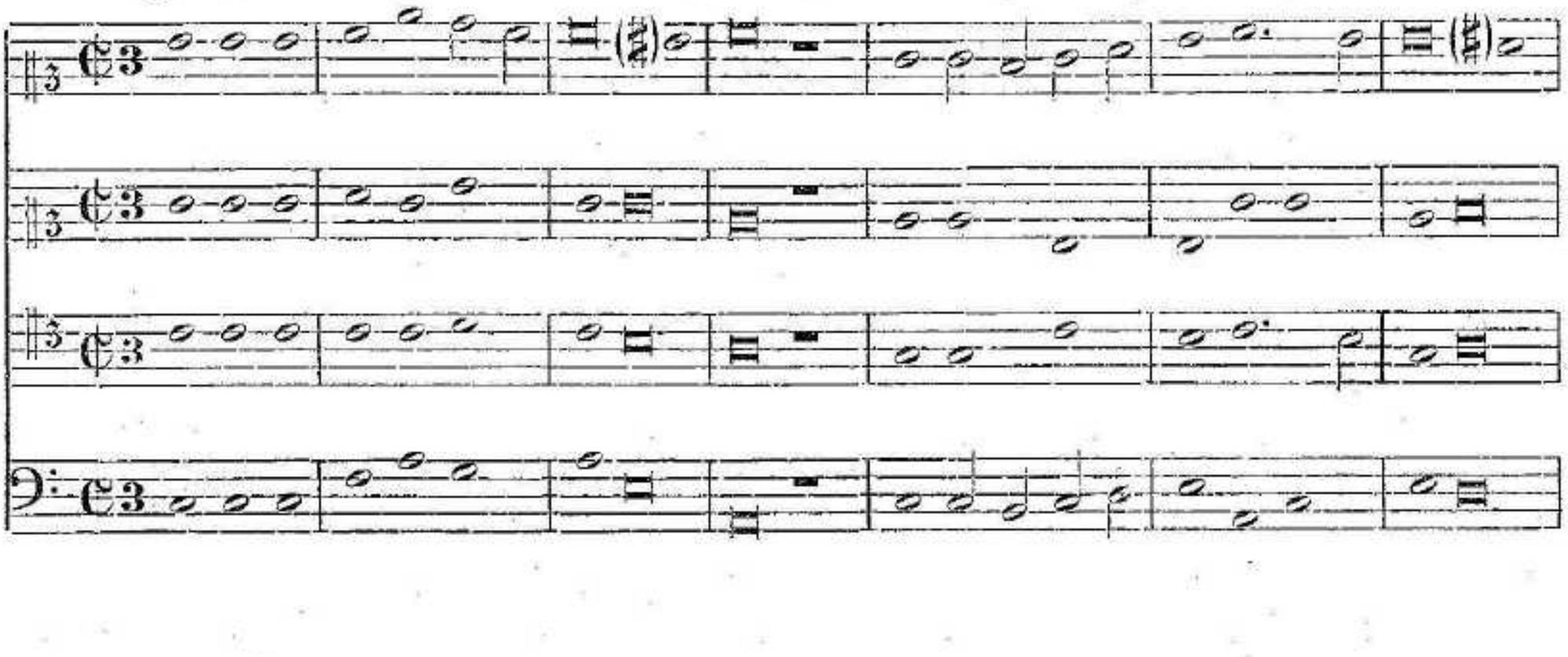
Ein Vergleich zweier Fassungen eines und desselben Beispiels ist sehr lehrreich,

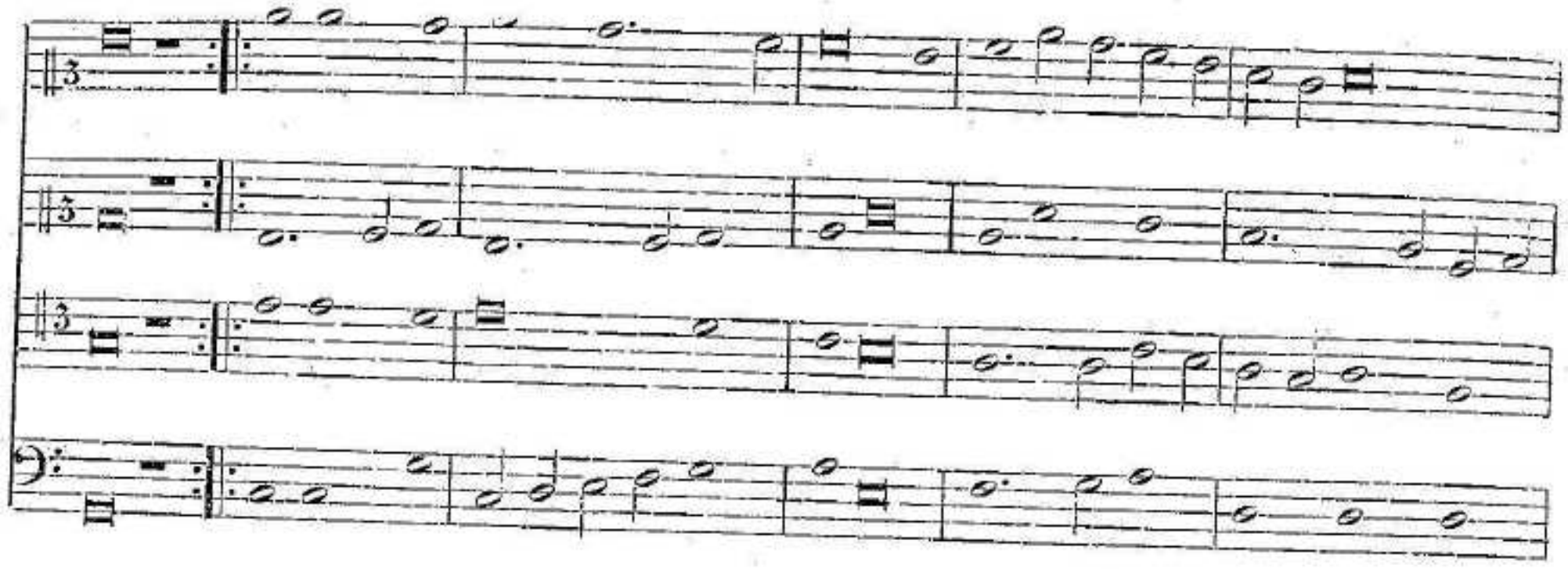
C'est une dure departie.

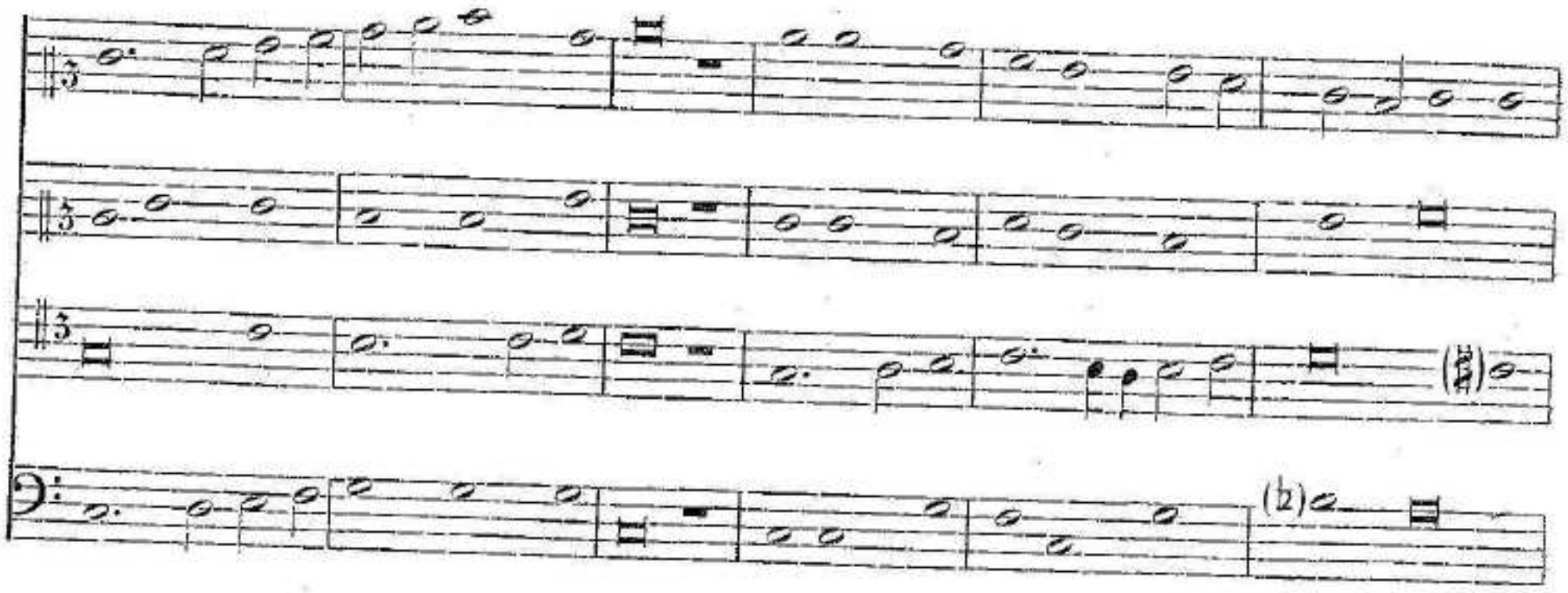


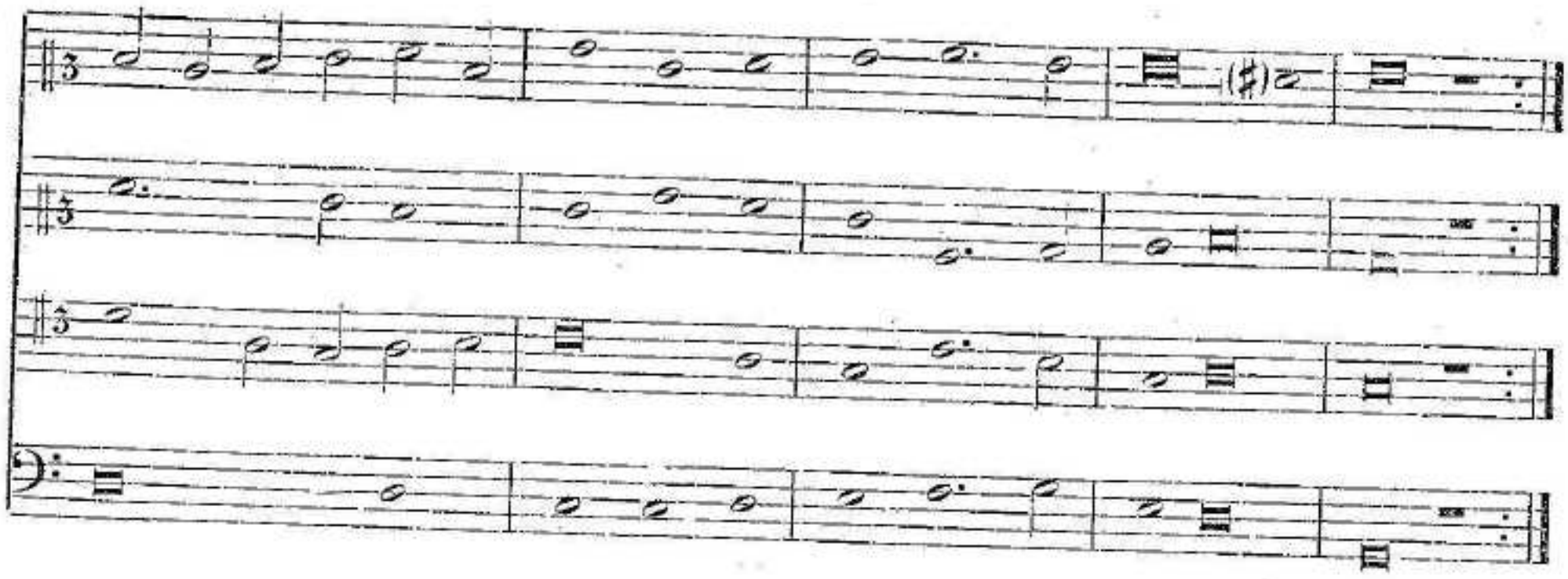


Reprise C'est vne dure. Susato 1551.









Die Klavierfassung mit ihren stellenweise sehr feinen harmonischen Zügen bedeutet unstreitig eine höhere Ewicklungsstufe als Susato's Fassung, obwohl erstere 20 Jahre früher fällt. Und ich glaube nicht, daß es jedermanns Sache war, nach Stimmbücherpartituren gleich so geschickt an Tasteninstrumenten zu verfahren, wie wir es hier gedruckt sehen.

Als Beweis für den rein französischen Ursprung beider Sammlungen mögen nun die Register dienen, und die Quellenangaben für die einzelnen Tänze, soweit ich ihre Herkunft feststellen konnte.

E. bedeutet Neudruck bei Eitner, S. bei Scheurleer.

Susato 1551.

Die taeffel des derden boexken uan danseryen.

Basse Danssen.

Bergerette Dont vient cela.
Reprise.
Bergeret sans roch.
Reprise.
Reprise aliud.
Reprise Cest vue dure departie.
Bergerette.
La mourisque. S.
Bergerette Les grands douleurs.
Entre du fol.
Danse du roy.
Le ioly bois.
Mon desir Basse danse.
Reprise Le cueur est bon.
Reprise Cest a grant sort.

Ronden.

Ronde Pour quoy. E. S.
2. *Ronde Mon amy.*
3. *Ronde.*
4. *Ronde.* E. S.
5. *Ronde.*
6. *Ronde.* E. S.
7. *Ronde Il estoit vne fillette.*
8. *Ronde Mille ducas en vestre bource.*
9. *Ronde.* E. S. + *Aliud.*

Salterelle. E. S.
Quatre branles.
Fagot. S.
Den tobœcken dans. S.
De post. (zweimal in C u. ¢ 3).
De madrigale.
Dans de Hercules oft maticine. E.

1. Allemaigne.

Recoupe.
2. *Allemaigne.* E.
3. »
4. »
5. » E.
6. »
7. »
8. » + *Recoupe* + *Recoupe* aliud [den Tenor voer den discant], Tact ¢ + C 3 + C 3.

Pavanen.

1. *Pavane Mille Regretz.* S.
2. » *La dona.*
3. » *Mille ducas.* E.
4. » *Si par souffrir.* E. S.

La bataille. E. S.
Passe et medio + *Reprinse le pigne* } E.
1. *Gaillarde.*
2. »
3. »
4. » E.
5. » *Ghequest bin ich.*
6. »
7. »
8. » *la dona.*
9. »
10. » *Mille ducas.* E.
11. »
12. » E.
13. » E.
14. » S.
15. » *Le tout.* S.

Auf den Zusammenhang der Salterelle mit der 6. Ronde hat schon Eitner hingewiesen.

Bei der 5. Ronde findet sich ein alter handschriftlicher Eintrag in deutscher Sprache aus der Zeit: »*Wo bista heindt beim? gewest, mein dochter ännelein*«. Um welches deutsche Volkslied es sich hier handelt, konnte ich nicht ermitteln. Die einzige Nummer wirklich niederländischer Herkunft ist die 5. Gaillarde; die Melodie hat 1556, nicht 1540, wie Erk und Böhme im deutschen Liederhort[1]) angeben, Clemens von Papa dem 101. Psalm untergelegt in einer 3 st. Fassung in den *Sovter liedekens III.* Abgesehen

1) III. Nr. 1666.

von diesen beiden Eindringlingen ist alles andre in dieser Sammlung »welscher« Herkunft, wie schon das äußere Sprachgewand beweist.

Beachtenswert ist die Bezeichnung Bergerette für basse danse, die sich sonst nirgends findet, nicht einmal in Desrat's ausgezeichnetem und zuverlässigen *Dictionnaire de la danse.* (Paris 1895.) Als Vorlagen finden wir:

Dont vient cela ist ein chanson von Claudin aus *37 chansons musicales a 4 p. nouuellement* reimpr. Paris Attaignant 1531, und findet sich schon Febr. 1530 in der Att. Tabulaturausgabe: *26 chansons mus.*

Cest une dure departie in Att. Tab. *25 chansons mus.* Febr. 1530.

La mourisque bei Tabourot; die Form bei Susato variiert und offenbar jünger.

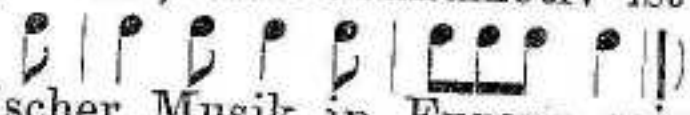
Le cueur est bon ohne Autorangabe in Att. *37 chansons* 1531, außerdem schon in Att. Tab. *19 chansons mus.* Idibus Januarii 1530.

Cest a grant tort. von Claudin in *34 chans mus.* Att. Paris 1534?, in Att. Tab. schon 1530.

Il estoit vne fillette in *Huitiesme liure contenant XIX Chansons a 4 parties de la Facture et composition de maistre Clement Jennequin en deux volumes.* P. Att. 1540.

Hier ist der Vergleich beider Fassungen sehr lehrreich, der Superius ist in beiden vollkommen gleich; Susato's Baßlinie lehnt sich stark an das Original an.

Si par souffrir, ein chanson von Courtois in *31 ch. m. a 4 p.* Att. Septemb. 1534.

Die Tänze *Ronde pourquoi, quatre branles, Fagot, Hoboecken dans, De post, danse de Herkules* und *la bataille* (dieser letztere bei Susato ohne die dazugehörige Gaillarde) finden sich auch bei Phalesius 1571, mit genau denselben Druckverschen, die beweisen, daß beide Sammler aus einer älteren Vorlage geschöpft haben. Susato's 2. Ronde *Mon amy* findet sich 1571 als Bransle! Kulturhistorisch wichtig ist der *Hoboecken dans* (im Tripeltakt und dorischer Tonart; mit scharfem Rhythmus; sein Grundmotiv ist für uns heute verständlicher in $^6/_8$ Notierung: ); er dürfte das erste Dokument alter amerikanischer Musik in Europa sein.

Der Index der Sammlung von 1571 spricht schon allein für die französische Herkunft:

Almande de prince.
» *de smedelijn.* S.
2 Almandes.
Almande Sauoye.
» *de Liege.*
» *d'Auuers.*
» *de Lorcyne.*
» *d'amours.*
5 Almandes. Die 4. bei S.
Almande Courante.
Bransle de poytou simple.
» » » *legier.*
» » *petit homme.*
» *legier double.*
» *du contraint.*
» *de la suyte.*

Bransle d'Escosse.
» *des Sabots.*
» *Mon amy.*
3 Bransles (die 3. = 9. Ronde 1551).
2 Bransles Communs.
2 » *Gays.* Die 1. bei S.
2 » *de la Guerre.*
8 » *de Champeigne.*
18 Bransles de Bourgoingc. Die 4. bei S. einen Ton höher.
Bransle des Lauendiers.
» *Hauberois.*
» *Guillemette.*
Den post. Reprinse.
Dans d'Hercules.
Den hoboken dans.

Fantasia. Autre. S.
Fagot.
Gaillarde Au ioly bois.
» *la peronelle.*
» *Mais pourquoi.*
» *de Traditore.*
» *Si pour t'aymer.*
» *L'esmerillone.*
» *puis que viure.*
» *La fanfare.*
» *Ce qui m'est deu.*
» *Burate.*
» *la roque.*
» *Françoise.*
» *Mon plaisir.*
» *l'Admiralle.*
» *d'escosse.* S.
»
» *la brune.* S.
»
Gaillarde la vidasme.
» *la basse.*
Les Bouffons.
Pauane Ferrareze auec leur gaill.
» *des Dieux auec leur gaill.*
» *la garde auec leur gaill.* S. S.
» *J'ay du mal tant auec l. g.* S. S.
» *Le squercarde.* S.
» *sur la bataille auec l. gaill.* S.
Passomezzo d'italye auec la Reprinse [+ *Gaillarde*]. S. S.
Passomezo d'angleterre a. la Repr.
» *d'Auuers.*
» *la doulce auec la reprinse.*
» *de roy auec la reprinse.*
Quatre Bransles.
Ronde pourquoy.
Volte pour iouer à la fin de toutes gaillardes de ce ton.

Die rein italienischen Ausnahmen in dieser Sammlung sind ohne weiteres kenntlich.

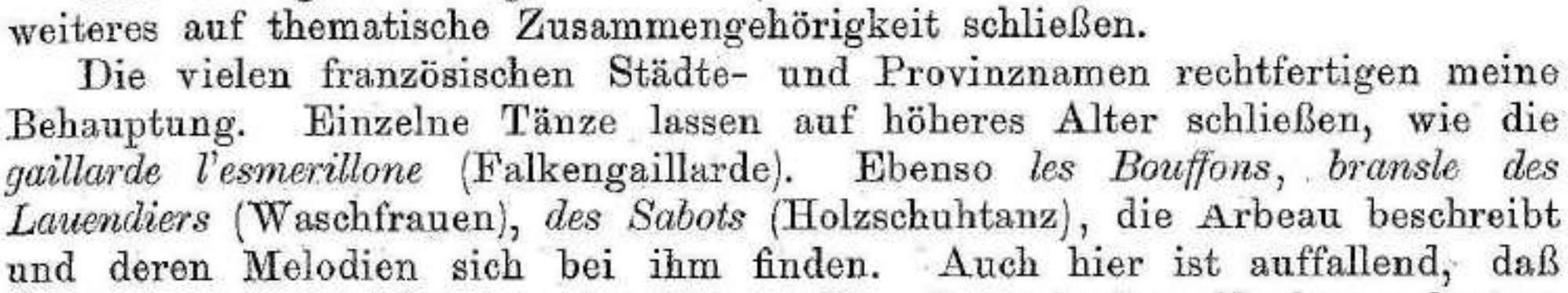
Aus den gleichnamigen Titeln (d'Anuers z. B.) darf man nicht ohne weiteres auf thematische Zusammengehörigkeit schließen.

Die vielen französischen Städte- und Provinznamen rechtfertigen meine Behauptung. Einzelne Tänze lassen auf höheres Alter schließen, wie die *gaillarde l'esmerillone* (Falkengaillarde). Ebenso *les Bouffons*, *bransle des Lauendiers* (Waschfrauen), *des Sabots* (Holzschuhtanz), die Arbeau beschreibt und deren Melodien sich bei ihm finden. Auch hier ist auffallend, daß Arbeau einfachere Formen der Tänze gibt, die auf ältere Vorlagen deuten, wenn man nicht annehmen will, daß er vieles für seine Lehrzwecke vereinfacht hat.

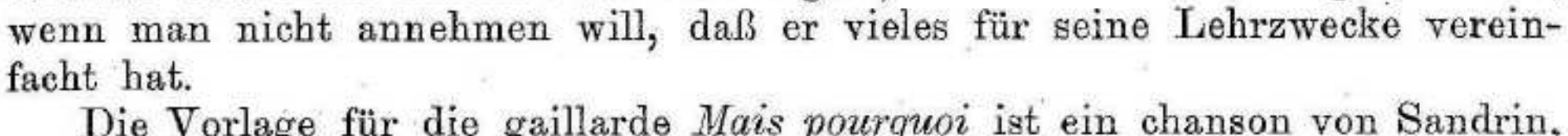
Die Vorlage für die gaillarde *Mais pourquoi* ist ein chanson von Sandrin, in *XIV. liure contenant XXIX ch. nouvelles a 4 p. par P.* Att. 1543.

In der Sammlung von 1571 ist bemerkenswert, daß die Wiederholungen oft ausgeschrieben und dann anders harmonisiert sind, als beim ersten Male, zum andern der Umstand, daß der Sinn für große melodische Bogen bereits ausgeprägter war, als man für die Zeit vermuten sollte, endlich berührt die stellenweise sehr feine Bildung der zweiten Teile äußerst wohltuend; zwei Beispiele mögen genügen:

Gaillarde d'escosse.



Gaillarde *La fanfarē.* I. Teil.



Schmid hat aus unsrer Sammlung von 1571 in sein Orgeltabulaturbuch (Straßburg 1577) die *gaillarde françoise* (Nr. 35) und die *gaillarde L'Admiralle* (No. 34) herübergenommen und koloriert, mit verwunderlicher Achtung vor den Originalsätzen. Anders Ammerbach:

Passomezo d'angleterre hat er nicht einmal fehlerfrei übertragen[1]) und eine Saltarella angefügt, die sofort seine ganze Unbeholfenheit an den Tag legt, wie überall, wo er einen selbständigen Schritt versucht[2]). *Passomezo d'italye* von 1571 gibt er in Nr. 105 wieder, Nr. 106 *aliud Passomezo* ist das gleiche Stück, etwas anders harmonisiert und im Tripeltakt, Nr. 107 und 108 *Alia et vltima Passamezo* und *La Reprisa prima* sind nichts anderes als Umschreibungen des Originals, endlich benutzt er in No. 109 die zum Original gehörige Gaillarde zur *Secvnda et vltima Reprisa* und bildet einen längeren formlosen, zweiten Teil dazu, der Ambros' vernichtendes Urteil über die Koloristen vollkommen rechtfertigt. In der Tat ein merkwürdig unkünstlerisches Verfahren, aus zwei Originalsätzen fünf Stücke zu machen.

Da ich einmal bei Ammerbach bin, möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß er schon 1583 die Melodie von: »*Sind denn die Bürgers Söhne so leiden wol gehort*« bringt (Nr. 121), für die Erk u. Böhme im deutschen Liederhort III Nr. 1687 erst Fabricius' Liederbuch um 1603 als älteste Quelle angeben.

Zum Schluß kann ich nicht umhin, zu bedauern, daß meine Untersuchungen über die französischen Tänze nicht erschöpfend sind; ich stelle aber meine Abschriften den französischen Kollegen zur weiteren Verfolgung einer genaueren Datierung gern zur Verfügung. Nächst der Datierung wäre die Hauptfrage, welche der Tänze rein instrumental erfunden sind, ohne Anlehnung an vorhandene Liedweisen.

München.

Reinhard Oppel.

Le Lied «Ein Mädchen, das auf Ehre hielt» et ses prototypes français.

En reproduisant dans le «Bulletin mensuel de la Société internationale de musique (mars 1911) une chanson populaire française dont le sujet est le même que celui du Lied des «Jahreszeiten» d'Haydn: *Ein Mädchen, das auf Ehre hielt*, Mlle Marie E. His a bien voulu réfondre à une question que j'avais implicitement posée: s'il existe dans le Volkslied allemand antérieur quelque chanson, parallèle à la chanson française, qui aurait pu servir de modèle à celle du maître viennois. Tout au moins, par la référence indiquée, m'a-t-elle guidé pour trouver cette réponse dans le livre de M. Max Friedländer: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert* (t. II, p. 113); et j'ai vu là que c'est bien de France, et point du tout d'Allemagne, qu'est venu, par les voies les plus directes et les mieux connues, la sujet des vers qui ont inspiré à Haydn sa jolie chanson. M. Friedländer nous apprend en effet que les vers allemands: «Ein Mädchen, das auf Ehre hielt» ont figuré pour la première fois dans l'opéra-comique: «Die Liebe auf dem Lande», de Johan Adam Hiller, représenté en 1768, et que la première édition de cet ouvrage porte une note disant que le Lied est fait «d'après *Annette et Lubin* de Monsieur Favart et *a Clochette* de Monsieur Anseaume[3])». Cette conclusion est particulièrement inté-

---

1) Orgeltabulaturbuch, Nürnberg 1583. No. 101.

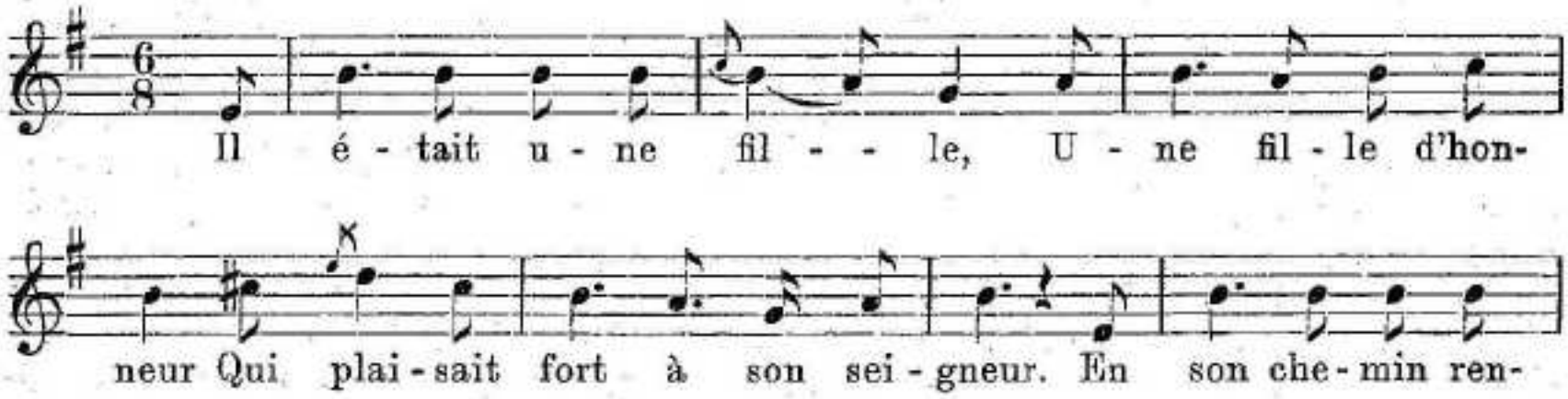
2) In seinem Orgeltabulaturbuch Nürnberg 1575 gibt er ein 6 st. *Pracambulum primi thoni* in *Gb molle*, das selbst für Koloristenbegriffe unglaublich ist (fol. 59).

3) Nous devons constater que la dernière partie de l'information contenue dans

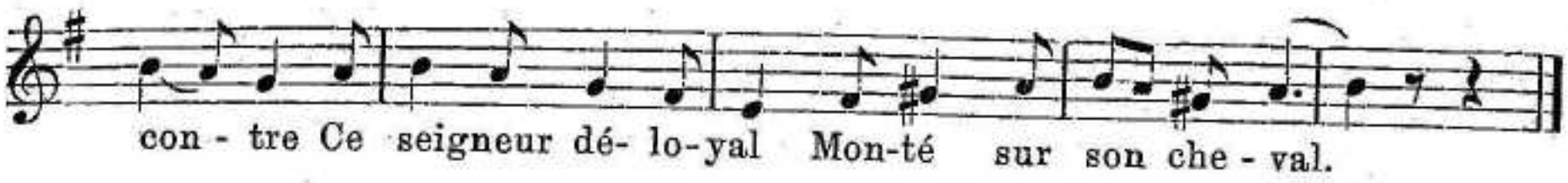
ressante pour nous Français, apportant un nouvel exemple de l'influence de notre esprit en pays étranger au XVIIIe siècle. C'était l'époque où les princes allemands se tenaient en relations continuelles avec nos écrivains et nos philosophes, où Voltaire était l'hôte et le correspondant du roi Frédéric, où Gluck mettait en musique, presque en même temps que les compositeurs parisiens, les opéras-comiques du théâtre a la Foire; et voici que nous trouvons (résultat menu, mais qui se groupe dans l'ensemble) que c'est à l'imitation d'une de nos vieilles chansons populaires, imprimée pour la première fois à Paris dans le même temps qu'ont été faits, pour un opéra-comique allemand, les vers repris par Haydn pour trouver place dans un épisode charmant de son dernier chef œuvre.

Le rapprochement de ce texte avec celui d'une chanson sur le même sujet restée jusqu'à notre époque dans la tradition populaire de plusieurs de nos provinces françaises était assurément intéressant; l'on a rappelé que je l'avais indiqué moi-même. Mais il ne sera pas moins utile de faire ce rapprochement avec la chanson même chantée au théâtre et imprimée en France au XVIIIe siècle, et presque immédiatement imitée en Allemagne. M. Friedländer n'en a donné que le premier couplet: je vais donc reproduire la poésie entière, en y joignant la mélodie, qui, pour n'avoir, elle, aucun rapport avec la musique d'Haydn, n'en pourra pas moine être aussi l'objet de quelques observations dignes d'être retenues.

Annette et Lubin, un des plus anciens opéras-comiques français, fut représenté dans l'année même (1762) où eut lieu la réunion de la troupe de l'Opéra-comique (qui jusqu'alors avait donné, d'un façon assez précaire, ses représentations sur les théâtres de la Foire) avec celle de la Comédie-Italienne, opération qui consacra l'existence définitive du genre en formation latente depuis plus de cinquante ans. Depuis cinq ou six ans tout au plus, les maîtres qui furent, au point de vue musical, les véritables créateurs de l'opéra-comique, Monsigny, Duni, Philidor, etc. avaient préludé à leur activité par la composition de petits ouvrages qui ne donnaient qu'une faible idée de ce qu'allait bientôt devenir l'opéra-comique français. Les vieux vaudevilles y étaient mélés aux airs nouveaux en des proportions variables. *Annette et Lubin* est, parmi ces œuvres, une de celles où ce mélange est le plus caractéristique. A côté de quelques morceaux scéniques qu'avait composés le chef d'orchestre de la Comédie Italienne, Blaise, on y retrouve des airs des brunettes jadis publiées chez Ballard, des parodies d'opéras en style rococo, etc. Dans une scène champêtre bien dans le goût du XVIIIe siècle, la bergère, pour opposer aux vains ornements de la cour et de la ville la saine simplicité de la vie rustique, chante une vraie chanson populaire, qui est précisément celle qui nous occupe. La voici:



cette note de l'édition originale de l'opéra-comique allemand est inexacte: la chanson en question ne figure ni dans le livret, ni dans la partition de *la Clochette*, d'Anseaume, musique de Duni. Cela d'ailleurs est indifférent, ce dernier ouvrage étant de quatre ans postérieur à *Annette et Lubin*, qui seul mérite de nous intéresser ici. — Notons une autre erreur de cette même note, qui attribue à «Herr Favart» la paternité d'*Annette et Lubin*: or de titre de la partition française indique pour auteur «Me Favart», ce qui doit être lu: «Madame Favart».



1
Il était une fille,
Une fille d'honneur
Qui plaisait fort à son seigneur.
En son chemin rencontre
Ce seigneur déloyal
Monté sur son cheval.

2
Mettant le pied à terre,
Entre ses bras la prend.
«Embresse moi, ma belle enfant.
— Hélas! ce lui dit-elle
Le cœur transi de peur,
Volontiers, Monseigneur.

3
Mon frère est dans ses vignes,
Vraiment, s'il voyait ça,
Il l'irait dire à mon papa.
Montez sur cette roche,
Jettez les yeux là bas;
Ne le voyez vous pas?»

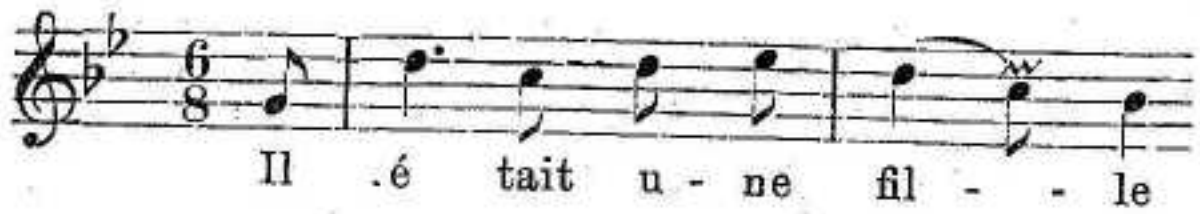
4
Tandis qu'il y regarde,
La finette aussitôt
Sur le cheval ne fait qu'un sant.
«Adieu, mon gentilhomme!»
Et zeste, elle s'en va;
Monseigneur reste là.

5
Cela nous apprend comme
On attrappe un méchant:
Quand on le veut, on se deffend;
Mais on ne voit plus gueres
De ces filles d'honneur
Refuser un seigneur.

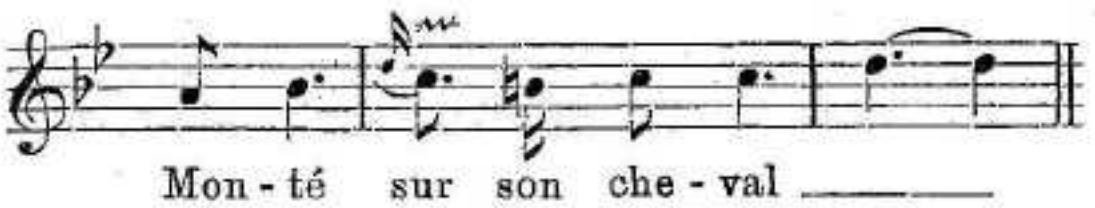
Il est bien vrai que c'est dans *Annette et Lubin* que nous trouvons pour la première fois cette chanson notée. Mais un livre postérieur de cinq années va nous faire comprendre qu'avant cette publication la chanson courait déjà dans le public, et très probablement était connue dans le monde des théâtres. C'est un *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs, notés, par M. D. L. . . . MDCCLXVII.* La préface de cet ouvrage annonce «un choix dans un genre de chansons qui parait amuser aujourd'hui le public», romances historiques, romances tendres et romances burlesques. On trouve en effet dans le recueil des chansons connues par ailleurs: «Au bord d'une fontaine» de Bertaut; «Monsieur La Palisse est mort», air de M. de Lusse; l'histoire de Mlle Manon, par Vadé; des chansons de Scarron, Favart, etc. Pour la partie musicale, la préface spécifie: «On a eu attention d'y mettre plus d'exactitude qu'il ne s'en trouve dans les recueils ordinaires en rétablissant la plupart des anciens airs dans leur rythme original. »Le compilateur avoue d'ailleurs que d'autres airs ont été refaits, mais que, dans ce cas, les auteurs en sont soigneusement indiqués.

La chanson qui fait l'objet de cet article est donnée, avec sa mélodie, sous le titre de «*La Villageoise avisée*, par M. Favart». A la suite est insérée, snr le même air aussi bien que le même sujet, une autre chanson: «*La Bergère rusée*, par M. Nau».

L'air est bien celui qu'on a lu ci-dessus, sans que pourtant la notation soit identique. D'abord il a été transposé d'une tierce à l'aigu (de *mi* mineur en *sol* mineur). En outre, sur certains points, la ligne mélodique a subi certaines modifications qui méritant d'être constatées. C'est ainsi que, dès la premier vers, au lieu de la note quatre fois répétée sur les syllabes 2, 3, 4 et 5, on trouve cette inflexion, plus mélodique:



La même forme se répété sur le 2e vers: «En son chemin rencontre»; puis la fin de la mélodie se présente sous cet aspect assez notablement différent de la précédente notation:



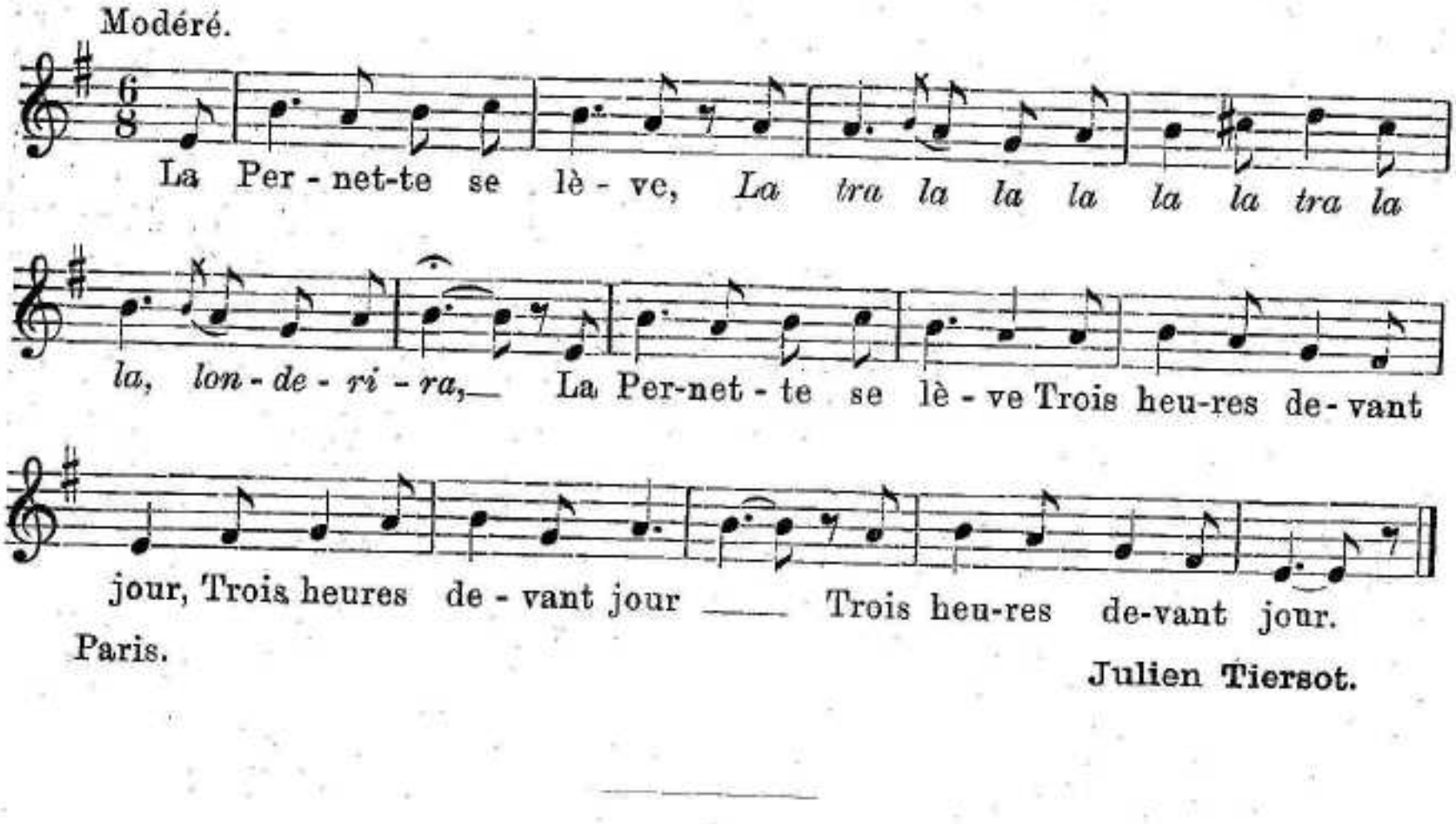
Enfin le *Recueil de romances historiques* ajoute au texte un couplet qui ne se trouvait pas dans *Annette et Lubin* et dont la place est entre la 2me et le 3e couplet de la poésie reproduite d'après ce dernier ouvrage:

Rassure toi, brunette,
Et donne moi ton cœur,
Car je veux faire ton bonheur.
Tiens, tiens: prends cette bague
Et ma montre d'or fin
Et de l'argent tout plein.

Mais faut-il voir dans ces changements dont témoigne un ouvrage de cinq ans postérieur des altérations au texte primitif? Point du tout: c'est tout au contraire cette nouvelle version qui nous paraît la première. Le couplet qu'on vient de lire s'incorpore trop naturellement dans la poésie pour qu'on puisse croire qu'il y a été ajouté: tout au contraire, il a dû être retranché, «coupé» dans la version scénique, suivant une pratique que nous voyons avoir toujours existé au théâtre. Quant à la mélodie, les variantes du *Recueil de romances* nous la montrent beaucoup plus pure qu'elle n'apparaît dans *Annette et Lubin*, plus proche surtout de la mélodie populaire traditionnelle à laquelle elle est empruntée. Il y a donc tout lieu de penser que l'ensemble de la chanson n'a pas été composé pour *Annette et Lubin*, mais que cette chanson, comme la grande majorité de la musique de cette «comédie mélée d'ariettes et de vaudevilles», a été empruntée à une répertoire connu antérieurement.

Cependant ce répertoire n'est pas celui des vieilles chansons, imprimées chez Ballard au commencement du siècle, dont, nous l'avons dit, on retrouve plusieurs specimens dans l'opéra-comique de Madame Favart. Celle qui nous intéresse ici est plus proche de la véritable chanson populaire traditionnelle, appartenant au domaine du Folklore. Et pourtant, si exacte que soit l'imitation, on peut assurer que ce n'est pas encore là une parfaitement pure chanson populaire. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer la version des Alpes françaises reproduite dans le Bulletin de mars avec celle d'*Annette et Lubin*. Le style et l'esprit sont tout différents; les assonances de la version des Alpes témoignant de l'essence populaire de la poésie, tandis que, dans la version du XVIIIe siècle, les rimes, sinon riches, du moins correctes, dénotent l'intervention d'une main savante. Rappelons nous d'autre part le titre de la chanson dans le *Recueil de Romances historiques*: *La Villageoise avisée*, par M. Favart: «Monsieur Favart», cette fois, et non pas «Madame». C'est bien là en effet l'œuvre d'un homme du XVIIIe siècle qui avait le goût de la chanson française: ayant connue la chanson traditionnelle, il l'a nettoyée, habillés, ou, pour parler autrement, il l'a imitée, calquée, en faisant disparaître de l'original certains traits qui, accusant trop l'origine populaire, auraient, en ce temps là, paru déplacés dans un milieu cultivé. Puis, Madame Favart ayant voulu écrire un opéra-comique où seraient chantées les vertus champêtres, emprunta à son mari sa rustique chanson: rien de plus légitime. Et voici qu'à la fin du siècle, après que la traduction de la poésie eût été chantée sur tous les théâtres populaires d'Allemagne, le bon Haydn vint à son tour la mettre en musique pour lui faire place dans un des plus célèbres oratorios dont l'histoire de la musique ait retenu le nom. Curieuse destinée, transformations étonnantes d'une simple et malicieuse chanson populaire française!

Il est une dernière considération (toute musicale celle-ci) qui vient corroborer ces dernières observations. La mélodie sur laquelle est notée la chanson d'*Annette et Lubin* ainsi que sa variante: *La Villageoise avisée*, est une des plus célèbres, des plus caractéristiques, et certainement des plus anciennes du répertoire de la chanson populaire française: c'est celle de la complainte de *Pernette*, de la poésie de laquelle on a pu retrouver des traces jusqu'au XVe siècle, chanson restée populaire dans les régions du sud-est, du centre montagneux et du midi de la France, à l'exclusion des autres provinces. Partout où on l'a recueillie, on en a retrouvé l'air comme variante de la mélodie notée au cours de cet article, et on ne l'a jamais entendue associée à une autre poésie. La notation d'*Annette et Lubin*, la première dans l'ordre chronologique qui en ait été signalée, est aussi la seule qui pourrait sembler démentir cette dernière observation, en montrant la mélodie de *Pernette* servant de timbre à *la Villageoise avisée*. Mais cela encore vient à l'appui de nos explications antérieures. Ayant rimé ses vers à l'imitation d'une poésie dont la mélodie était sans doute d'accent trop rustique pour son dessein, voulant cependant rester dans la note populaire, Favart aura emprunté une autre mélodie du même répertoire, et c'est ainsi que celle de *Pernette* se sera présentée à sa pensée. Il n'en pouvait certainement pas choisir de plus caractéristique. Mais il n'en a connue qu'une variante incomplète, qui supprime la fin de la phrase retombant sur la tonique, conclusion naturelle et nécessaire de la mélodie. Il est vrai cependant que certaines variantes recueillies dans la tradition populaire s'arrêtent au même point, les unes semblant conclure sur la sous-dominante, les autres, comme ci-dessus, sur la dominante. L'on trouvera notamment un exemple caractéristique de ce dernier cas dans les *Chansons populaires du Vivarais et du Vercors* recueillies par M. Vincent d'Indy. Mais le fait que cette variante existe n'implique en aucune manière qu'elle soit primitive: l'autre existe aussi, et il est beaucoup plus naturel d'admettre que la version écourtée l'ait été par la suppression d'un membre de phrase que de croire que cette version ait été complétée postérieurement par une fin de phrase qui n'a aucunement le caractère d'une addition parasite mais au contraire fait corps avec l'ensemble et amène la conclusion la plus normale. On s'en rendra compte en comparant à la mélodie notée ci-dessus celle de la chanson des *Pernette* que j'ai donnée comme type mélodique du poëme populaire dans l'appendice musical du *Romancero populaire de la France* de George Doucieux, l'ayant choisie entre plusieurs autres variantes également complètes et presque identiques:



Paris.

Julien Tiersot.

The Metrical Cursus in the Antiphon Melodies of the Mass.

In the classical times of Latin, prose writers favoured certain combinations of short and long syllables for the conclusion of their sentences. About the second century a peculiar form of such metrical endings came into vogue. According to Wilhelm Meyer (Göttingische Gelehrte Anzeigen, 1893, No. 1) this was founded on the Cretic (– ⏑ –). The two principal forms, then, were made up of a Cretic and a half (– ⏑ – – ⏒) and of two Cretics (– ⏑ – – ⏑ ⏒), with alternatives that substitute two short syllables for a long one. For conclusions with a four-syllable word two forms were adopted, – ⏑ – ⏒ and ⏑ – – ⏒, either of which was to be preceded by a Cretic of a free kind, only the shortness of the middle syllable being obligatory. Hence we get the two forms ⏒ ⏑ ⏒, – ⏑ – ⏒ and ⏒ ⏑ ⏒, ⏑ – – ⏒.

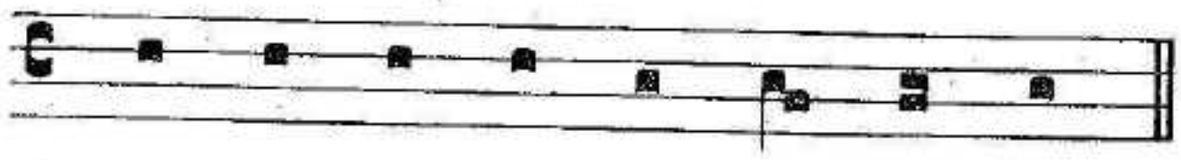
In the course of the 4th century those forms of the first kind mentioned were preferred which had a caesura after the second syllable (– ⏑, – – ⏒ and – ⏑, – – ⏑ ⏒) and therefore were accented thus: / ., . / . and / ., . / .., From the end of the 5th century quantity came to be disregarded and only the order of accents and the caesura were observed. These accentual forms died out about the middle of the 7th century, to be revived in the 11th and 12th centuries.

The existence of the metrical cursus in the Prayers of the Leonine and Gelasian Sacramentaries has been shown in the Paléographie Musicale (vol. 4). I quote from it the principal forms together with the number of final cadences corresponding to each in the two Sacramentaries.

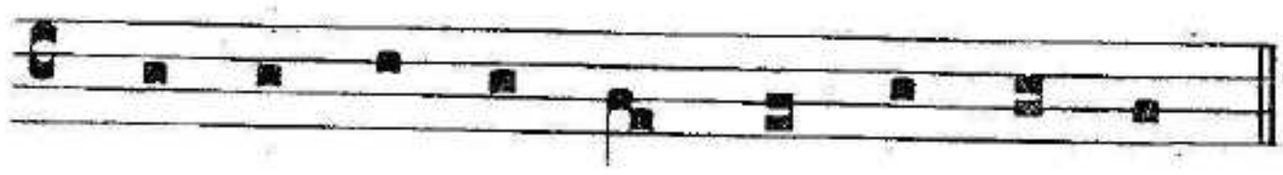
		L		G	
A.	Corde curramus	378		481	
B.	Sorte participes	183		179	
I.	munere congregentur	65	237	81	343
K.	mentibus sentiamus	68		133	
L.	precibus adjuvemur	49		45	
M.	precibus consequamur	55		84	
O.	dona sentiamus	4		11	
P.	redditur exorantes	10	36	18	57
Q.	serviat libertate	10		14	
R.	merita suffragantur	9		9	
S.	veniam peccatorum	7		16	
U.	conferat creaturam	13		37	
Z.	larga protectio	95		100	

The first form of the accentual close, which afterwards received the name of cursus planus, has, as pointed out in the Pal. Mus. (l. c.), given rise to a number of melodic formulae in the Gregorian psalmody. Thus in the first tone of the Introit psalmody we have:

The existence of a metrical cursus in the melodies of the Preface and the Exultet has been hinted in "Les Melodies Grégoriennes" (Ch. 15). I take the following examples from the Pal. Mus. (vol. 4, § 9):



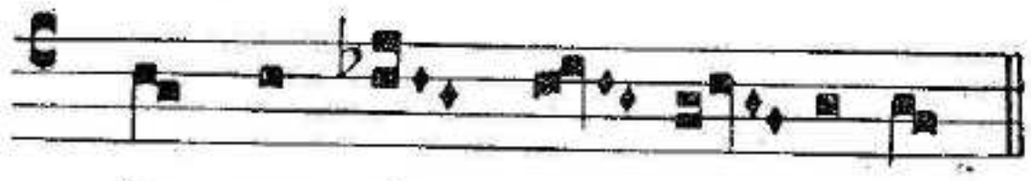
su - a - vi - ta - tis ac - cep - tus



lu - mi - na - ri - bus mis - ce - a - tur

The object of the present note is to see whether there are any traces of the metrical cursus to be found in other kinds of Gregorian Chant, especially the Antiphonal melodies of the Mass.

In the Introit of the Requiem Mass we find:



lu - ce - at e - is

This melody might be considered as conceived for the words. The two accents are well attended to, and the long group on the final syllable of luceat is quite in accordance with a general practice in Plain Chant. But this group runs so smoothly and connectedly into the next figure that the caesura between them appears a little out of place, and the whole melody seems rather conceived for a combination of words like corde curramus.

cor - de cur - ra - mus

This would seem therefore to be a case of a melody conceived on the basis of the metrical cursus A and applied to words of a different structure. In the preceding part of the same Introit we read;

(do) - na e - is Do - mi - ne

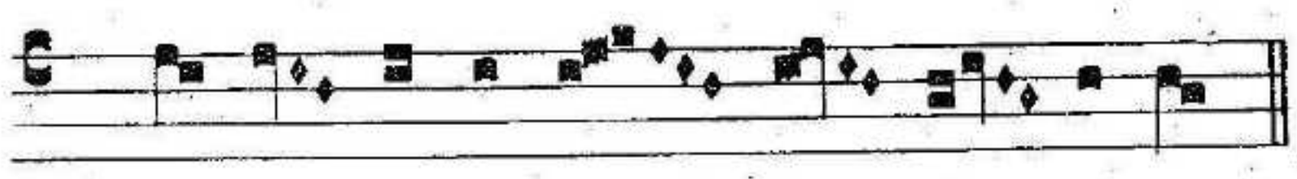
Here we have the same melody applied to words ending with a properoxytone, and in this process a single note has been inserted for the final accented syllable. This note should therefore be considered as not belonging to the rhythmical scheme, and I have counted similar passages as representing the cursus A.

I have examined closely all the Introits, Offertories, and Communions from the first Sunday of Advent to the Saturday after Passion Sunday, 144 pieces in all, and the following is a summary of the instances resembling forms of metrical cursus found:

Cursus	A	112				
	B	11				
	I	8	(4)	49	(7)	
	K	19	(3)			
	L	7				
	M	15				
	O	33				
	P	10	(3)	58	(5)	
	Q	32	(2)			
	R	6				
	S	10				
	U	7				
	Z	8				

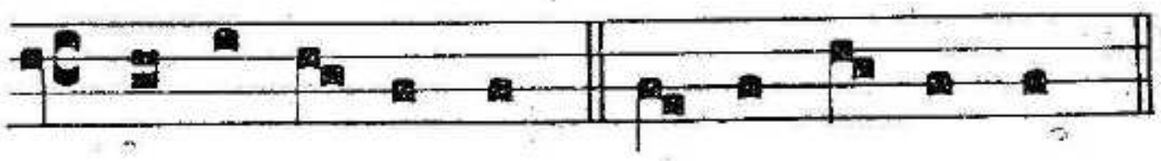
The numbers in brackets refer to cases where, on account of shortness of the text, only the last six syllables are represented.

On the reponsorial chants of the Mass the cursus seems to have had no influence, except as mentioned in the Pal. Mus. (l. c.). In the Office Responsories, examples like the following are rather frequently met with:

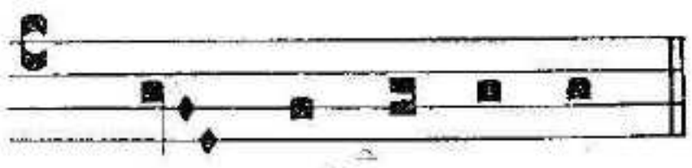


But they occur, as a rule, when the text has at least the accentual cursus planus form.

In the Office Antiphons the very frequent use of cadences like the following:



and



seems to point to the influence of the metrical cursus. I have not however yet made a methodical study of this part of the question.

Maynooth. **H. Bewerunge.**

Bemerkungen zu Dr. F. A. Steinhausen's »Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten«.

(2. neubearbeitete Aufl., Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1907).

Um meinen Ausführungen ein leichteres Verständnis zu sichern, muß ich etwas weit ausholen und auf Leopold Mozart's 1756 erschienene »gründliche Violinschule« zurückgreifen. Im »zweyten Hauptstück« derselben — »Wie der Violinist die Geige halten, und den Bogen führen solle« sagt der hochfürstlich Salzburgische Vizekapellmeister:

§ 1. Es sind aber hauptsächlich zweyerley Arten die Violin zu halten; welche, weil man sie mit Worten kaum genug erklären kann, zu mehrerem Begriffe in Abbildungen[1]) hier vorgestellet sind.

§ 2. Die erste Art die Violin zu halten, hat etwas angenehmes und sehr gelassenes. (Fig. 1.) Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Brust seitwärts, und so gehalten: daß die Striche des Bogens mehr in die Höhe [d. h. in vertikaler Richtung] als nach der Seiten gehen. Diese Stellung ist ohne Zweifel in den Augen der Zuseher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas schwer und ungelegen, weil, bey schneller Bewegung der Hand in die Höhe [d. h. beim Lagenwechsel] die Geige keinen Halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht durch eine lange Übung der Vortheil, selbe zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, eroberet wird.

§ 3. Die zwote ist eine bequeme Art. (Fig. 2.) Es wird nämlich die Violin so an den Hals gesetzet, daß sie am vordersten Theil der Achsel etwas aufliegt, und jene Seite, auf welcher das *E* oder die kleinste [dünnste] Seyte ist, unter das Kinn kömmt: dadurch die Violin, auch bey der stärkesten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an seinem [ihrem] Orte allezeit unverrückt bleibet. Man muß aber hierbey jederzeit den rechten Arm des Schülers beobachten: damit der Ellenbogen bey Führung des Striches nicht zu sehr in die Höhe komme; sondern immer etwas nahe, doch ungezwungen, zum Leibe gehalten werde. Man besehe den Fehler in der Abbildung Fig. 3. Man kan diesem Fehler vorbeugen, wenn man den Theil der Violin, wo die *E*-Sayte liegt, etwas mehr gegen die Brust herein wendet, um zu verhindern, daß der rechte Arm, wenn auf der *G*-Seyte zu spielen ist, sich nicht zu sehr erheben muß.«

Ein praktischer Versuch lehrt in der Tat ohne weiteres, daß, wenn man die Violine rechts vom Saitenhalter unter das Kinn setzt, ihre Winkelneigung gegen den Fußboden durch entsprechende Manipulationen des Daumens und Zeigefingers der linken Hand leicht zu veiändern ist, die Geige zugunsten der von L. Mozart geforderten tiefen Einstellung des streichenden Armes beim Spiel auf der *G*- und *D*-Saite jedenfalls ungleich leichter steil gehalten werden kann, als wenn sie, wie dies heutzutage ja durchweg geschieht, links vom Saitenhalter unter das Kinn gesetzt wird. Von dieser Beobachtung ausgehend,

---

1) Die erste dieser Abbildungen »stehet dem Titelblatt gegen über« und zeigt einen Geiger, der das Instrument auf das Schlüsselbein stützt, ohne es aber mit dem Kinn zu berühren. Der den Bogen führende Arm schmiegt sich sanft an den Körper. Auf dem nächsten Bilde, das die »zwote Art« der Geigenhaltung erklärt, hält der Violinist den streichenden Arm zwar um ein geringes höher, aber so ungezwungen, daß ihn wohl jedermann noch als »in tiefer Einstellung« befindlich ansprechen wird. Das dritte Bild hingegen veranschaulicht einen Geiger, der den Oberarm und Ellbogen zu hoch hält; Mozart hat diese Figur deshalb mit der Überschrift »Der Fehler« versehen.

habe ich zu Anfang des 1. Bandes unserer Violinschule[1]), wo »Von der Stellung des Körpers, Haltung der Violine und des Bogens« die Rede ist, folgende Ausführungen gemacht:

»Die in fast allen deutschen Violinschulen vorgeschriebene tiefe Haltung des Ellbogens, bzw. Oberarms für alle vier Saiten beruht auf dem gedankenlosen Nachbeten einer mißverstandenen Anweisung, die sich von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt hat. Sie muß mit allen Mitteln bekämpft werden. Jene Vorschrift ist vor 150 Jahren von Leop. Mozart mit vollem Recht aufgestellt worden, als man die Violine noch rechts vom Saitenhalter unter das Kinn setzte. War damals die tiefe, an den Körper geschmiegte Haltung des Armes eine weise und segensreiche Regel, so hat sie jetzt, wo wir die Geige anders halten, nicht nur keinen Sinn mehr, sondern ist eines der hauptsächlichsten Hindernisse für die Aneignung einer freien Bogenführung. Denn, wie es natürlich ist, beim Anstreichen der *E*-Saite den Oberarm an den Körper zu schmiegen, also tief zu halten, so unnatürlich und gezwungen erscheint es, diese Stellung auf der *D*- oder *G*-Saite beizubehalten. Das sähe ja gerade so aus, als ob nur der Gebrauch der *E*-Saite legitim wäre, das Spiel auf den tieferen Saiten dagegen ein notwendiges Übel, das eigentlich besser zu unterbleiben hätte! Die Reaktion ist denn auch nicht ausgeblieben, nur kam man dabei aus dem Regen unter die Traufe. Während die deutsche Schule engherzig an der tiefen Haltung des Armes festhielt, bürgerte sich bei den modernen französisch-belgischen Geigern der Unfug des zu hohen Ellbogens bei ganz steifer Bogenführung ein. Wie in so vielen Dingen, sei auch hier die goldene Mittelstraße empfohlen: Man bewege den Oberarm auch beim Anstreichen der tieferen Saiten frei und ungezwungen im Achselgelenk, sei aber auf der Hut, daß der Ellbogen niemals höher stehe als das Handgelenk; denn was einer Saite recht ist, muß der anderen billig sein!«

Nach dieser doch gewiß deutlichen und eindringlichen Kriegserklärung gegen die Fixierung des den Bogen führenden Oberarmes, war ich nicht wenig erstaunt, in Steinhausen's »Physiologie der Bogenführung« unter § 20 den nachstehenden Ausfall zu lesen:

»Es ist zuzugeben, daß nicht alle Schulen diesen Zwang in vollem Umfange forderten, daß von mancher Seite für jede Bogensaitenlage eine andere Stellung des Oberarms zugelassen wurde .... Wie wenig Einsicht aber noch vorhanden ist, dafür möge als charakteristisches Beispiel das folgende Zitat aus der als »»musikalisches Ereignis«« unserer Zeit gepriesenen, und fast zwei Jahre nach der 1. Auflage meiner vorliegenden Arbeit erschienenen Joachim-Moser'schen Violinschule dienen: »»Die in fast allen deutschen Violinschulen vorgeschriebene tiefe Haltung des Ellbogens«« usw. [folgt der Abdruck meiner oben angeführten Bekämpfung der alten Mozart'schen Regel in ihrer Anwendung auf die Gegenwart]. Dann fährt Steinhausen fort: »»An das Cello dachte der Verfasser Moser offenbar nicht einmal.««

Natürlich habe ich nicht daran gedacht; denn ich wollte doch eine Violinschule, aber keine für das Violoncell schreiben!

Des weiteren meint Steinhausen: »Mit der Bewegung des Oberarms hat die Haltung des Instruments, ob am Kinn rechts oder links oder zwischen den Knien, nicht das geringste zu tun«. Aber L. Mozart, der gewiß ein heller Kopf war und die praktische Erfahrung für sich hatte, sagt doch ausdrücklich: »Man kan diesem Fehler (dem Zuhochhalten des streichenden Armes) vorbeugen, wenn man den Theil der Violin, wo die *E*-Seyte lieget, etwas mehr gegen die Brust herein wendet«.

---

1) Violinschule in 3 Bänden von Joseph Joachim und Andr. Moser (Berlin N., Simrock).

Wenn Steinhausen es dem würdigen Verfasser der ersten deutschen Violinschule nicht aufs Wort glauben will — und ein rechter Wissenschafter tut immer gut, skeptisch zu sein — so braucht er sich bloß in einem Wiener Café die zweiten Geiger einer ungarischen Zigeunerkapelle näher anzusehen. Wenn diese schon etwas müde geworden sind, um den rechten Arm beim Anstreichen der tiefen Seiten zweckdienlich hoch einzustellen, etwa für die nachschlagenden Viertel eines Walzers, z. B.

so machen sie sich ihr Geschäft einfach dadurch bequemer, daß sie die Geige unter einem Winkel von 90° an die linke Kinnbacke setzen. Der Instinkt und die Erfahrung haben diese Naturkinder, die niemals eine Violinschule studiert oder ein physiologisches Werk gelesen, gelehrt, daß man bei dieser Art von Geigenhaltung den streichenden Arm nicht vom Körper abzuheben braucht.

Schließlich bemerkt Steinhausen: »Moser hat mit seinem armseligen Erklärungsversuch dem Meister Joachim der kommenden Generation gegenüber keinen Dienst erwiesen.« Was, um Himmelswillen, haben wohl Joachim und die kommende Generation mit meiner Interpretation einer veralteten Regel zu tun, die ich in ihrer Anwendung auf die Gegenwart für ebenso falsch halte und ebenso heftig bekämpfe wie Steinhausen selbst, nur, wie ich meine, einleuchtender und geschickter!

Daß Joachim, wie ich durch klassische Zeugen erhärten kann, sich gerade durch diesen »armseligen Erklärungsversuch« gedrängt fühlte im Vorwort zum 1. Band unserer Schule zu sagen: »daß selbst die Behandlung unscheinbarer Detailfragen erst nach gemeinschaftlicher Prüfung und völliger Übereinstimmung unserer Ansichten zum Abschluß kam«, hätte Steinhausen freilich etwas nachdenklich stimmen sollen, und zwar um so nachdenklicher als er doch selbst überall da, wo es seinen Zwecken dient, Joachim als Autorität anführt. So lautet die Fußnote auf S. 11:

»Hier verdient eine Äußerung des bekannten Physiologen E. Dubois-Reymond wiedergegeben zu werden; er pflegte in seiner Vorlesung über den Muskelsinn den Bogenstrich Joachim's als Paradigma der höchsten und feinsten Leistung dieses Sinnes anzuführen.« Und die auf S. 67:

»Soviel ich habe feststellen können, ist J. Joachim der erste gewesen, welcher die dem Bogen zugekehrte Höhlung des Frosches zu erweitern und den Vorsprung desselben abzutragen empfahl. Die Folge war: Verlegung des Drehpunktes nach unten in den Dämpfungspunkt der Bogenschwingungen; Mäßigung des Druckes auf den Bogen an der Zeigefingerstelle; freierer Ablauf der Klangschwingungen. So konnte eine Steigerung des Klanges an Schönheit und Tragfähigkeit erzielt werden, in welcher dieser Meister unerreicht war.«

Was nun letztere Anmerkung betrifft, so will ich es etwaigen Interessenten unter dem Siegel tiefster Verschwiegenheit anvertrauen, weshalb Joachim den Vorsprung am Frosch abzutragen empfohlen hat. Während des fast 40jährigen Gebrauches eines wundervollen Bogens von Tourte, den Joachim schon in seiner frühhannöverschen Zeit erworben, hatte sich nämlich durch die stetige Reibung mit dem Daumen das an der Stange liegende Froschstück allmählig ganz abgenutzt. Da nun Joachim, entgegen den Forde-

rungen Steinhausen's, und ohne daß dadurch die vorbildliche Geschmeidigkeit seiner beim Streichen in Betracht kommenden Gelenke irgendwie ungünstig beeinflußt worden wäre, den Bogen sehr fest hielt, so bekam er beim Gebrauch eines neuen Bogens mit noch nicht abgenütztem Froschstück an der Daumenkuppe immerzu schmerzhafte — Hühneraugen. In seiner Menschenfreundlichkeit empfahl Joachim deshalb auch seinen Schülern, den Übeltäter von vornherein schon bei ganz neuen Bogen beseitigen zu lassen. Dies die unschuldige Lösung eines tiefsinnigen, physiologischen Problems.

Aus den vorher mitgeteilten Proben erhellt wohl zur Genüge, daß aus den Angriffen Steinhausen's ein verärgerter Autor spricht, der von mir »fast 2 Jahre nach dem Erscheinen der 1. Auflage seiner Arbeit« nicht zitiert worden ist, und zwar aus dem einfachen Grunde nicht zitiert werden konnte, weil der erste Band unserer Schule, auf den sich ja die übrigen aufbauen, schon längst vor der Publikation des Steinhausen'schen Buches geschrieben war. Durchdrungen von der Wichtigkeit seiner physiologischen Untersuchungen, deren Ergebnisse an sich[1]) ich zum großen Teil freudig anerkenne, hat Steinhausen vollständig übersehen, daß ich erstlich eine Violinschule für unmittelbar praktische Lehrzwecke im allgemeinen schreiben wollte, im besonderen aber eine Joachim'sche.

In meiner Biographie des Meisters[2]) habe ich dargelegt, daß Joachim's technische Behandlung der Geige — und dazu gehört in erster Linie die Mechanik der Bogenführung — nicht etwa von ihm erdacht wurde, sondern auf die Lehre Joseph Böhm's zurükzuführen ist, der den Knaben von seinem neunten bis zum zwölften Lebensjahr im Violinspiel unterrichtete. Ja, verfolgen wir Joachim's künstlerische Ahnen über Böhm, der ein Schüler Rode's war, weiter zurück, so kommen wir über Viotti, Pugnani und Somis direkt auf Corelli, den ehrwürdigen Begründer der römischen Geigerschule. Da aber Somis nicht nur bei Corelli, sondern auch bei Vivaldi in Venedig studiert hat, und Pugnani ein Schüler von Somis in Turin und von Tartini in Padua gewesen ist, so vereinigten sich in dem Piementesen Pugnani die Einflüsse und Lehren der Schulen von Rom, Venedig und Padua. Pugnani's Lieblingsschüler Viotti, neben Tartini wohl das universellste Geigergenie unter den italienischen Klassikern und zugleich der Vater des neueren Violinspiels, brachte sie nach der französischen Hauptstadt, die durch ihn auf Jahrzehnte hinaus zum geigerischen Brennpunkt der Welt gemacht wurde. Man kann also in geigentechnischer Hinsicht nicht eigentlich von einer »Joachimschen« Schule reden, sondern nur von einer Verpflanzung der klassischen französisch-italienischen Traditionen, die dann auf dem Umweg über Wien in Berlin ihren bedeutsamsten und vornehmsten Vertreter gefunden haben.

---

1) So namentlich die Warnung vor zu großem Muskelverbrauch und damit verbundener Kraftvergeudung bei der Mechanik der Bogenführung, die das ganze Buch wie ein roter Faden durchzieht; dann den Feldzug gegen die »rücksichtslose Gymnastik zur technisch-musikalischen Vorschulung«, wie auch die § 26, 37, 41, 43, 51, 56—58, 60 und 61 des zweiten Abschnittes: Anatomisch-physiologische Vorbemerkungen. Zu der Steinhausen'schen Behauptung (§ 15), »daß dem Klavieranschlag bekanntlich die Klangbildung gänzlich fehlt, weil ihm Veränderlichkeit der Klangfarbe bei der ein für allemal mechanisch festgelegten Saitenerregungsstelle fehlt«, mögen die Pianisten Stellung nehmen. Mir erscheint sie geradezu ungeheuerlich!

2) Joseph Joachim. Ein Lebensbild. Von Andreas Moser. Neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe in 2 Bänden. (Berlin, Verlag der deutschen Brahmsgesellschaft.)

Das ist von ausschlaggebender Bedeutung für die Beurteilung von Joachim's Spielweise und der seiner Schüler, da man diese ganz irrtümlich als »deutsche Schule« der modernen französisch-belgischen gegenüberstellt.

Wohl aber ist es richtig, Joachim's Namen mit der Begründung einer neuen Ära des Violinspiels insofern in Zusammenhang zu bringen, als er das von seinen Ahnen überkommene technische Rüstzeug höheren Zwecken untertan gemacht, es mit seinem bis in die tiefsten Tiefen dringenden musikalischen Geist und Gestaltungsvermögen ausgestattet hat. Er ist der erste gewesen, der die Geigerei nicht um ihrer selbst willen betrieben, sondern sie in den Dienst einer edleren Sache, in den der Kunst gestellt und damit seinen Beruf von einem handwerksmäßig körperlichen zu einem geistig idealen emporgehoben hat.

Im Gegensatz zu den Forderungen Steinhausen's, der den physiologischen Weg empfiehlt, um zu einer rationellen Bogenführung zu gelangen, ist Joachim, wie alle seine geigerischen Vorfahren — bis auf selbstverständliche Einschränkungen, die mit der Individualität zusammenhängen — Zeit seines Lebens als Künstler und Lehrer absoluter Empiriker gewesen. Als solcher hat er im Konzertsaal gewirkt und in der Schulstube gelehrt, wieder im Gegensatz zu Steinhausen, der im § 11 seines Buches behauptet:

»In Wahrheit führen alle Lehrer bei der herrschenden Unsicherheit und Unkenntnis den Bogen anders als sie lehren. Sie wenden beim Spiel schwingende Bewegung, Rollung des Unterarms, Passivität, gleichmäßigen Zug des Oberarms usw. an, lehren aber nichts davon, weil sie nichts davon wissen, weil sie nichts anderes kennen als die Ausbildung des Handgelenkes.«

Nun steht aber auf S. 35 des ersten Bandes unserer Schule, lange bevor von der Entwicklung des Handgelenkes überhaupt die Rede ist, in Sperrschrift folgendes zu lesen:

»Die Zweitheilung des Bogens vermittelt uns die Bekanntschaft mit der wichtigsten aller Stricharten, dem sogenannten Unterarmstrich. Er wird mit der oberen Bogenhälfte gemacht ohne jede Beteiligung des Oberarmes [d. h. ohne sichtbare Bewegung desselben]. Die völlige Lockerheit des Ellbogengelenkes ist dabei die Hauptsache. Diese zu erreichen, darf weder Zeit noch Mühe gespart werden, denn sie ist die unerläßliche Vorbedingung für jedes freie Passagenspiel.«

Und wenn Steinhausen im § 19 meint: »Auf dem Mangel an jeder Beobachtung beruht es, daß man die Rollbewegung des Unterarmes, diese wichtigste, großzügige, den ganzen Mechanismus der Bogenführung bestimmende Bewegung, bisher überhaupt nicht gekannt hat«, so wiederlege ich ihn am besten durch seine eigenen Worte. Er sagt nämlich im § 41:

»Die Bewegungen richten sich gar nicht nach der ganz künstlichen Benennung, wie sie der Anatom den Muskeln an der Leiche beilegt.«

Sehr richtig! Denn nicht auf den Namen einer Verrichtung, sondern auf ihre Ausübung kommt es an. Jeder Lehrer, der einem Schüler die Funktionen des Unterarmes und Ellbogengelenkes beim Streichen mit der oberen Bogenhälfte praktisch demonstriert — und das Hören und Sehen eines Vorganges wiegt auch die beste Beschreibung auf —, übt namentlich beim Saitenwechsel immer die »Rollbewegung« aus, auch wenn er deren Benennung nicht kennt; und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der Unterarmstrisch sonst gar nicht vernünftig gemacht werden kann. Mit der Umschreibung eines von dem bekannten physiologischen Forscher Ewald Hering

gebrauchten Bildes zu reden: Während der Pädagoge einem Schüler, der ihn nach der Zeit fragt, das Zifferblatt der Uhr zeigt, verweist ihn St. auf deren verborgenes Räderwerk.

Im § 18 sagt Steinhausen ferner:

»Die beiden physiologischen Grundfehler der Bogenführung sind 1. die Neigung, alle möglichen Verrichtungen der oberen Gliedmaßen mit kleinen beschränkten Bewegungen statt mit möglichst großzügigen auszuführen[1]) und 2. die Unfähigkeit, die Muskeln zu entspannen. Daß beide Fehler im Grunde wieder zusammenhängen, mag beiläufig erwähnt sein. Nimmt man dazu, daß die Musiker die natürliche Beschaffenheit ihres eigensten Werkzeugs, des Armes, nicht kennen . . .« usw.

Mit Verlaub, ich bin zwar auch nur ein Musiker und deshalb bisher immer der Meinnng gewesen, das für die Streicher bezeichnende Werkzeug wäre der Bogen und der Arm das Organ, mit dem dieses Werkzeug gehandhabt wird. Darüber jedoch mögen sich die Physiologen mit Herrn St. verständigen.

Was aber den ersten der beiden von Steinhausen gerügten »Grundfehler« anlangt, so verweise ich auf das S. 49 unserer Schule (Bd. I) beginnende Kapitel »Das Handgelenk«, wo ich u. a. sage:

»Die körperlichen Vorteile der Handgelenkstechnik allein würden indessen nicht hinreichen, um den Aufwand von Zeit und Mühe zu rechtfertigen, den ihre vollkommene Aneignung unzweifelhaft erfordert; vielmehr sind es Gründe geistig-musikalischer Art, die einer ausgiebigen Kultur des Handgelenks das Wort reden.«

Unter diesen Gründen stehen die Charakteristik der Stricharten und die Gewinnung eines ausdrucksfähigen Tones obenan. Ihnen in erster Linie hatte Joachim seine Erfolge als Geiger zu verdanken. Denn der Ton eines Streichers mag, objektiv genommen, so schön sein wie er wolle, geht ihm aber die Ausdrucksfähigkeit ab, so wirkt er auf die Dauer einförmig. Genau dasselbe gilt von den Stricharten: nicht darauf kommt es an, daß sie gemacht oder »herausgekriegt« werden, wie die Dilettanten zu sagen pflegen, sondern auf das Wie, d. h. ob sie, charakteristisch ausgeführt, im Sinne des darzustellenden Kunstwerkes plastisch wirken, Physiognomie haben.

Vom physiologischen Standpunkt und für langsame Zeitmaße hat Steinhausen ja unzweifelhaft recht, wenn er zur Erzielung eines vollen, schönen Tones großzügige Bewegungen des streichenden Armes fordert; für den Mikrokosmos der zahllosen Stricharten in schnellem Zeitmaß wird aber das von ihm so heftig befehdete Handgelenk immer seine Bedeutung behalten. Frühzeitig andauernd und zweckdienlich geschult, befähigt es den Schüler zu einer Fülle von Ausdrucksnuancen spiritueller Art, die mit ungeschlachten Bewegungen nie und nimmer zu erreichen sind.

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit Steinhausen's Rat, den Bogen so viel wie möglich auf den Saiten liegen zu lassen. Es kommt aber in dieser Sache nicht auf Wünsche und Ratschläge an, sondern auf die Vorschriften des Komponisten, dessen Werk dargestellt werden soll. Herr St. betritt da-

1) Ich freilich pflege Schülern, welche für kurze Striche, die man mit einer kleinen Handbewegung ausführen kann, den ganzen Arm in Aktion setzen, zuzurufen: Um ein Ei zu kochen, braucht man doch nicht gleich den Badeofen zu heizen; das wäre eine Verschwendung an Brennmaterial, Wasser, Zeit und Geld!

mit ein Gebiet, auf dem sich der Wissenschafter — er sei nun Physiologe, Akustiker oder Laryngologe — m. E. nur in registrierender Weise betätigen darf: das der Kunst und ihrer Lehre. Die eigenartigen, mit seiner ganzen Persönlichkeit aufs engste zusammenhängenden Anschauungen L. Spohr's in manchen geigerischen Angelegenheiten, dienen ihm hierbei als Ausgangspunkt. Bekanntlich hat dieser Meister den Springbogen als »eine windbeutlige, der Würde der Kunst nicht angemessene Strichart« perhorresziert und sie weder beim Spiel angewandt, noch in seiner Violinschule gelehrt. Es ist daher eine Stilwidrigkeit, wenn moderne Geiger beim Vortrag Spohr'scher Kompositionen manche Passagen derselben gegen die ausdrückliche Vorschrift des Autors spiccato ausführen. Aus seiner Spielweise heraus, deren Grundregel also das stetige Liegenbleiben des Bogens auf der Saite bildet, hat Spohr nun in seiner Violinschule die Funktionen der den Bogen führenden Hand folgendermaßen beschrieben:

»Das erste Erfordernis zu einer regelmäßigen Bogenführung ist, daß der Bogen stets parallel mit dem Stege und im rechten Winkel mit den Saiten bleibt. Dámit ihn die Hand in dieser Richtung erhalten hann, ist es nötig, daß er sich zwischen dem Daumen und Mittelfinger hin- und herbewegt. Wird daher der Bogen herabgezogen, so nähere sich die Stange nach und nach dem mittelsten Gelenk des Zeigefingers, während der kleine Finger sich immer mehr von der Stange zurückzieht; wird er aber hinaufgeschoben, so ziehe sich die Stange am Zeigefinger in die Vertiefung des ersten Gelenks zurück und der kleine Finger schiebe sich mit seiner Kuppe etwas über die Stange hinaus.«

Nun kann man zwar ein großer Verehrer Spohr's sein, aber ein noch viel größerer der Wiener Klassiker, die samt und sonders dem Springbogen in ihren für Streichinstrumente geschriebenen Werken eine so bedeutsame Rolle zuweisen, daß sie ohne Anwendung dieser Strichart gar nicht sinngemäß dargestellt werden können. Bei den Komponisten des 19. Jahrhunderts, immer mit einziger Ausnahme Spohr's, ist das spiccato eine so selbstverständliche Forderung, daß eine Erörterung über ihre Berechtigung eo ipso ausscheiden muß. Seine Ausführung mit dem Spohr'schen »Griffwechsel« ist aber so schwierig, daß sich, auch nach Steinhausen, die überwiegende Mehrheit der Geiger für das »unbewegliche Festhalten« des Bogens mit der greifenden Hand entschieden hat. Mit der dadurch erzielten leichteren Ausführbarkeit der Saltato-Stricharten sind diese in die ihnen von Spohr ganz willkürlich entzogenen Rechte wieder eingesetzt worden, gewiß nicht zum Schaden der geigerischen Interpretationskünste. Von der Lehre des wohl extremsten Vertreters des »unbeweglichen Griffes«, Courvoisier[1]), abgesehen, braucht indessen dieser Griff keineswegs so starr zu sein, wie Steinhausen annimmt; vielmehr verlangte Joachim, daß er, zumal bei Strichen aus dem Handgelenk, stets von kautschukartiger Nachgiebigkeit zu sein habe. Erfüllt hierbei der kleine Finger der rechten Hand seine Pflicht, indem er — entgegen der Spohr'schen Anweisung — mit seiner Kuppe ständig auf der Stange bleibt, um das Gewicht des Bogens zu balancieren, so ist die Hauptschwierigkeit des von St. für nahezu unmöglich gehaltenen »Bogentragens« beseitigt. Zur völligen Aneignung dieser Geschicklichkeit, die Joachim als den Schlüssel zur Beherrschung des Bogens bezeichnete, bedarf es freilich großen Fleißes; indessen auch nicht entfernt so vieler Zeit und Mühe als ein Geiger, der beispielsweise kein angebornes Staccato be-

1) Courvoisier, Die Violintechnik. Cöln, Tonger.

sitzt, brauchen würde, um diese Strichart nach Steinhausen'schem Rezept zu erlernen, wenn er sie, was ich bezweifle, überhaupt erlernt.

Alles in allem ist aber Steinhausen's »Physiologie der Bogenführung« eine Arbeit, der man selbst da, wo sie zum Widerspruch herausfordert, die Achtung nicht versagen kann; sie hat überdies das Verdienstliche, den ausübenden Künstler zum Nachdenken über Probleme anzuregen, denen er in der Regel scheu aus dem Wege zu gehen pflegt. Ob sie aber den Pädagogen in dem von Steinhausen erhofften und erstrebten Umfang einleuchten wird, was, in die Praxis übersetzt, einer völligen Umwälzung bisher vertretener Anschauungen gleichkäme, kann erst nach geraumer Zeit an den gewonnenen Erfahrungen und Resultaten festgestellt werden.

Berlin. **Andreas Moser.**

A Note on Chopin.

If ever there was an artist whose work was occasion for appreciation rather than criticism, that artist was Chopin. It is not difficult to detect weaknesses in his construction, or morbidness in his personality, but without these he would not be Chopin. It has been given to few artists indeed to reveal themselves as fully in their work as he has done, and the faithful picture he has bequeathed us of himself, in all his human frailty, limned in the sweetest of tone-poetry, will endear him to musicians as long as the art endures.

Chopin's father was born at Nancy, during the time when the duchy of Lorraine was governed in the name of Stanislas Lesczynski, King of Poland. He became tutor to the children of a noble family at the Polish Court, and migrated to Warsaw in 1787. He was thus an eye-witness of the disastrous events which led to the third partition of Poland and closed the political history of that unhappy kingdom. He married Justine Krzyzanowska, and his famous son Frédéric, who was born on February 22, 1810, at Zelazowa, in Poland, thus unites French and Polish blood. The origin of the latter explains much of the character of his music. To the Slav element he owes his dreamy romanticism, which hovers at times on the verge of sentimentality. To the Latin element he owes the aristocratic refinement and the aesthetic sensitiveness which are evident in almost every page of his works.

Chopin gave his first concert at Vienna, August 11, 1829, and made his first appearance in Paris, February 26, 1832, in the presence of Mendelssohn, Liszt, and Hiller. From that time onwards France became his adopted country. He soon made a reputation in the salons of the exiled Polish nobility. Of his life in Paris, of his love for Marie Wodzynska, of his eight years' friendship with George Sand, it is impossible to speak in a short notice, but so fascinating a figure as his could never lack biographers. His conntryman, Karasowski, and his friend Liszt, have both written the story of his life, which has been re-told by Frederick Niecks, and another great admirer, James Huneker.

His life was cut short by phthisis, the first symptoms of which appeared in 1838. He spent the winter of that year in Majorca with George Sand and her children, but it was not until after his return to France that any improvement took place in his health. From then until 1847 he spent a portion of each year at his friend's country house at Nohant, where most of

his work was composed. The rupture occurred in 1847, and early in the following year Chopin arranged to visit England. He gave two concerts in London, and recitals at Manchester, Glasgow and Edinburgh. So far as is known, his last performance in public was at a soirée given at the Guildhall in aid of the Polish refugees. There was a ball proceeding in another room, and Chopin's presence passed unnoticed. He died in Paris, October 17th, 1849.

The position to which Chopin is entitled in the history of music is not easily defined. His conception of the art was not classical, and his ideas had little of that intellectual development which is characteristic of the classical era in music. Two qualities he possessed in an extraordinary degree: he expressed and he invented much, and there are many in whose view that is as good a title to greatness as can be claimed for the acknowledged giants in music.

Schumann says of him: "Chopin is the pupil of the first masters—Beethoven, Schubert, Field. The first formed his mind in boldness, the second his heart in tenderness, the third his hand in flexibility . . . When we speak of grace, enthusiasm, presence of mind, nobility and warmth of feeling, who does not think of him?" Perhaps W. H. Hadow's verdict is the most just pronouncement on his achievement:—"In structure he is a child, playing with a few simple types, and almost helpless as soon as he advances beyond them; in phraseology he is a master, whose felicitous perfection of style is one of the abiding treasures of the art. There have been higher ideals in music, but not one that has been more clearly seen or more consistently followed. There have been nobler messages, but none delivered with a sweeter or more persuasive eloquence".

The inventive side of his genius is of exceptional interest at the present moment, when it is claimed that he laid the foundations of a movement which is now prominent in music. His additions to the vocabulary of music, his decorative devices and arabesques, his harmonic innovations, were all governed primarily by intuitive taste. In other words, they were aesthetic, whereas his predecessors had enlarged the art in an intellectual sense. This direct appeal to the aesthetic sensitiveness of the hearer rather than to his judgment is the tendency of a numerous section of modern composers, and has occasioned some acute controversy. On the one hand, those favouring the rhetorical development of music, as exemplified in the symphonic forms, are apt to undervalue Chopin's merit, and in extreme cases even to regard his influence on music as pernicious; on the other, such groups as the present musical impressionists in France point to him with pride as their father, because he invented more devices for aesthetic effect than any of his contemporaries.

Chopin's inventions were not invariably well received in his lifetime. The English critic, J. W. Davison, said of him, "The entire works present a motley surface of ranting hyperbole and excruciating cacophony"; which prompts some philosophical reflections applicable to the fate of musical innovators in every generation. How the unfamiliar is hated!

These random paragraphs make no claim to be an adequate sketch of Chopin. His personality and his genius were both too complex to be described in a short pen-portrait. Nor do they attempt to express a critique raisonnée of his achievement, which would be rendered abortive by the fact that where posterity judges and appraises other music, it loves that of Chopin.

London. **Edwin Evans, jun.**

Über die Register der menschlichen Stimme und Bericht über experimentelle Untersuchungen der sogenannten Deckung gesungener Vokale[1]).

Die Vorstellung der Alten, daß das menschliche Stimmorgan ein flötenartiges Instrument sei, dessen tiefe und hohe Töne durch Verlängerung und Verkürzung des Organs einschließlich der Luftröhre, oder durch Erweiterung und Verengerung des Kehlkopfraumes zustande kämen, erhielt sich von Aristoteles' Zeiten an bis in die neuere Zeit.

Erst um 1740 wies Ferrein am ausgeschnittenen Kehlkopf eines Hundes, den er von der Luftröhre her anblies, nach, daß sich die im Kehlkopf ausgespannten unteren Falten dicht aneinander legen mußten, wenn dabei ein Ton entstehen sollte. Er nannte diese Falten *Chordes vocales*, Stimmsaiten, und stellte sich entsprechend dieser Bezeichnung vor, daß diese von dem vorbeistreichenden Luftstrom in primär tönende Schwingungen versetzt würden, ebenso wie die Saiten eines Streichinstrumentes durch den Bogen.

Die Ansichten über das mechanische Prinzip der Entstehung des Tones im menschlichen Kehlkopf wechselten dann noch vielfach, bis 1854 Manuel Garcia, der Erfinder des Kehlkopfspiegels, klar aussprach, daß wir nicht tönenden Stimmbändern die Stimme verdanken, sondern den periodisch aufeinander folgenden Explosionen des von der Lunge kommenden Luftstromes, die durch das wechselsweise Öffnen und Schließen der Stimmritze erzeugt werden, und dann ruckweise auf die äußere Luft treffen, und diese periodisch erschüttern, ganz in dem Sinne wie Wilhelm Eduard Weber 1829 die Entstehung des Tones bei den Zungenpfeifen erklärt hatte.

Diesen Standpunkt nimmt die Physiologie auch noch heute ein.

Die Stimmbänder sind nun aber keine Bänder in dem gewöhnlichen Sinne, sondern im Kehlkopf von vorn nach hinten ziehende, im Querschnitt prismatisch geformte Falten, die aus der bedeckenden Schleimhaut, einer Lage elastischen Gewebes und einem Kern von Muskelgewebe bestehen.

Der letztere macht die formgebende Grundlage des Stimmkörpers aus und ist infolge einer eigentümlichen Anordnung seiner Faserzüge, die nicht sämtlich einfach nur von vorn nach hinten ziehen, sondern sich z. T. in höchst komplizierter Weise durchdringen und gitterförmig durchkreuzen, imstande, die Gestalt der Stimmbänder, oder wie wir heute besser sagen, der Stimmlippen dadurch in verschiedener Weise zu verändern.

Von der Form nun, in welcher sich die beiden durch Mitarbeit der übrigen Schließmuskeln gegeneinander geführten, und von dem zwischen Ring- und Schildknorpel verlaufenden Spannmuskel mehr oder weniger gespannten Stimmlippen dem von unten gegen sie andrängenden Luftstrom entgegenwerfen und ihn verarbeiten, hängt das ab, was wir die Register der Stimme nennen.

Durch objektive Methoden genau physiologisch studiert sind bis jetzt nur die Bruststimme und die Falsettstimme. Im ganzen überwiegt bei der Bruststimme die Tätigkeit der Schließmuskulatur speziell des im Stimmband selbst verlaufenden sogenannten Stimmuskels, im Falsett mehr die des Spannmuskels.

---

1) Der in der Sitzung der Berliner Ortsgruppe gehaltene Vortrag gelangt hier auf ihr besonderes Ersuchen zur vollständigen Veröffentlichung. D. R.

Die charakteristischen Hauptmerkmale dieser zwei Register, wie wir sie durch die früheren Forschungen kennen, deren Resultate durch die neueren Untersuchungsmethoden der Stroboskopie, der Photographie der Röntgendurchleuchtung usw. ergänzt worden sind, sind im wesentlichen folgende:

Brststimme.	Falsett.
Abgerundeter Stimmlippenrand.	Zugeschärfter Stimmlippenrand.
Herandrängen der ganzen Stimmkörpermasse zur Mittellinie durch starke Kontraktion des Schildgießkannenmuskels in seinem ganzen Verlaufe, Zurücktreten der Wirkung des Spanners, daher keine deutliche Annäherung des Schildknorpels an den Ringknorpel bei Erhöhung der Töne.	Besondere Kontraktion des Stimmbandspanners bei geringerer Beteiligung des Stimmuskels (innerer und äußerer Schildgießkannenmuskel). Infolge der kräftigen Wirkung des Spanners deutliche Annäherung des Schild- an den Ringknorpel bei Erhöhung der Töne.
Keine hervortretende Verlängerung, sondern mehr Ausbreitung der Stimmbänder.	Verlängerung des ganzen Kehlkopfbildes von vorn nach hinten.
Vollkommener Schluß der Stimmritze abwechselnd mit 1—1½ mm weiter Öffnung, so daß sich beim Schluß die Stimmbänder sogar gegeneinander abplatten, daher vollkommene Trennung des die Stimmritze passierenden Ausatmungsstromes.	Kein ganz vollkommener Schluß der Stimmritze, sondern nur abwechselnde Verengerung und Verbreiterung derselben, daher nicht völlige Durchtrennung des passierenden Luftstromes.
Hoher Druck unterhalb der Glottis.	Geringerer Druck unterhalb der Stimmritze.
Erzittern der ganzen Oberfläche des Stimmbandes (verwischt aussehende Konturen der kleinen Einzelheiten), Schwingen des Stimmbandes als Ganzes, in ganzer Breite und Länge.	Die Schwingungen geschehen nur am Rand, die äußeren Partien des Stimmbandes bleiben ruhig (daher Deutlichbleiben des Oberflächenbildes).
Schwingungen mehr als aufschlagende (gegenschlagende) Zungen.	Schwingungen mehr als durchschlagende Zungen.

Die Brststimme reicht in ihrer größtmöglichen Ausdehnung von C bis c^2. Schon die tiefsten Töne der großen Oktave und die Töne der Kontraoktave $\underline{B}$, $\underline{A}$, $\underline{G}$, die wir zuweilen noch von tiefen Bässen in Chören angeben hören, werden gewöhnlich mit dem sogenannten Strohbaßregister (Baßfistel) hervorgebracht, über welches objektive Untersuchungen nicht vorliegen. Man nimmt an, daß es durch Erschlaffung, Verkürzung und Verdickung der Stimmbänder erzeugt wird, die bei der Tongebung mehr flottieren oder schlottern als regelmäßig schwingen, daher der eigentümlich schnarrende Klang dieser Töne. Gewöhnlich wird ein geringes Höherrücken des Kehlkopfes bei Angabe der Strohbaßtöne bemerkt.

Der künstlerisch vorgeschriebene tiefste Ton in Opern ist das große D, das Osmin in Mozart's Entführung zu singen hat. Mozart hat diese Partie bekanntlich für den mit außergewöhnlichem Stimmenumfang ausgestatteten Bassisten Ludwig Fischer geschrieben.

Von diesen Tiefengrenzen erstreckt sich die Brststimme durch die große, die kleine, die eingestrichene Oktave bis zum Anfang der zweigestrichenen Oktave, wo sie mit c^2, cis^2, in seltensten Ausnahmefällen bei d^2 ihre Höhengrenze erreicht. Künstlerisch benutzt wird sie bis zu dieser möglichen Grenze nur vom Tenor. Im allgemeinen wird vom Tenorsänger in deutschen Opern eine Brusthöhe bis zum b^1 verlangt, in seltenen Fällen auch h^1 Lortzing: Chateauneuf, Flotow: Stradella, Meyerbeer: Raoul), während

Wagner in seinen Hauptpartien Lohengrin, Tannhäuser, Tristan, Siegmund nicht über a^1 hinausgeht, welches von Stolzing und Siegfried nur schnell vorübergehend überschritten wird.

Sehr zum Schaden der Stimme wird bis zu dieser Höhe die Knabenstimme im Brustregister hinaufgetrieben, wenn sie der Aufforderung eines Lehrers folgt, dessen einziges erstrebenswertes Ziel nur die möglichst große Stärke der Stimme ist.

Bei den Gesangsvorträgen der Tirolerinnen hört man die Anwendung der Bruststimme öfter bis an die oben gekennzeichnete Höhengrenze hin in dem textlichen Teil ihrer Lieder, wogegen dann die in schönster Kopfstimme produzierten lang gezogenen hohen Jodeltöne wirksam abstechen.

Der Alt, dessen Tiefengrenze um das kleine *es* herum liegt, kann bedeutende Wirkungen durch gelegentlich ausgedehnte Anwendung des Brustregisters bis zum g^1 hin erzielen, während der Sopran und die Kinderstimme beiderlei Geschlechts von ihrer bei *as*, *a*, *b*, c^1 beginnenden Bruststimme normalerweise den bei weitem geringsten Gebrauch macht, indem sie dieselbe bereits bei d^1, e^1, f^1, höchstens fis^1 wieder verläßt, bei den Übungen aber je nach Geschmack und pädagogischen Grundsätzen des Lehrers auch schon eher mit der Falsettstimme einsetzt, was sehr zur Füllung und Rundung der nachfolgenden Töne beiträgt.

Das Falsett nennt man in der Männerstimme auch Fistel oder im Sinne von pars pro toto Kopfstimme. Bei den Frauen- und Kinderstimmen hat sich der Name Mittelstimme für dieses Register eingeführt, welche Bezeichnung namentlich im Schulgesangunterricht sehr zweckmäßig ist, weil die kleinen Sänger dadurch immer daran erinnert werden, daß es sowohl unterhalb wie oberhalb noch etwas anderes zu beachten gibt.

Die unterste Grenze des Falsett kann man für alle Stimmen etwa auf (*g*) *as*, *a* der kleinen Oktave festsetzen. Diese Begrenzung hat scheinbar etwas willkürliches, denn während von *h* abwärts bei *a*, *as* spätestens *g* das Falsett der Frauenstimme völlig verlischt, sind die Männerstimmen wenigstens theoretisch imstande, mit dieser Funktion der Stimmbänder noch einige tiefere Töne zu erzeugen.

Das können aber nur ganz leise gesummte Töne sein, die bei geringster Verstärkung sofort in Bruststimme überspringen, zur Bildung von Gesangstönen also nicht mehr in Betracht kommen, und es ist daher in praktischer Hinsicht die Aufstellung dieser tiefsten Grenze für das Falsett völlig gerechtfertigt.

Die Begabung des Mannes mit diesem Stimmregister ist individuell außerordentlich verschieden und geht keineswegs Hand in Hand mit dem Besitz einer schönen und ausgiebigen Bruststimme. Die Sänger machen auch von diesem Register nur mit Auswahl Gebrauch.

Nur wenige verwenden das Falsett regelmäßig beim öffentlichen Vortrage, wohl aber findet es gelegentlich bei den Proben zum sogenannten Markieren Anwendung. Von den meisten Tenorsängern wird es nur bei einzelnen sehr hohen und zugleich zarten Stellen angewendet (»Sei mir gegrüßt, du heil'ge Stätte«, Faust, »Und ging hinaus und weinte bitterlich«, Evangelist usw.), wenn ihnen nicht die sog. *voix mixte* zur Verfügung steht (s. u.) oder sie dieselbe dabei absichtlich nicht verwenden wollen. Ferner bedienen sich die Chortenöre bei auf hohen Noten vorgeschriebenen getragenen Stellen häufig des Falsetts, und endlich wird es zur Erzielung komischer Effekte namentlich

von Bassisten vorübergehend, und von den Damenstimmenimitatoren andauernd oft mit großer Virtuosität und täuschender Ähnlichkeit mit der Frauenstimme, genau in der Tonhöhe derselben, benutzt.

Während nun außer der Männerstimme auch die Altstimme noch reichlichen Gebrauch von der Bruststimme macht, liegt im Falsett (Mittelstimme) das Hauptwirkungsgebiet des dramatischen und Mezzosoprans, der damit bei größter Kraftentfaltung in einzelnen Fällen bis zum ais^2, h^2 ja c^3 hinaufsteigt (Ortrud ais^2, Valentine und andere c^3).

Wenn auch bezüglich der ästhetischen Wirkung zwischen der Anwendung dieses Registers und dem des Falsetts der Männerstimme ein überaus großer Unterschied ist, so ist trotzdem der physikalische Vorgang bei beiden ein analoger, wie objektiv die stroboskopische Untersuchung beweist und praktisch die von einzelnen Damenstimmenimitatoren hervorgebrachten Leistungen zeigen. Die Einstellung der Stimmbänder ist prinzipiell dieselbe, aber gradnell verschieden. Der Musc. vocal. intern. ist bei der Kraftentfaltung wie sie dem Falsett der Frau möglich ist, offenbar mehr beteiligt als bei dem gehaucht klingenden Falsett der Männerstimme, das zeigt das laryngoskopische Bild: Die Stimmbänder lassen nicht wie bei letzterem einen lanzettförmigen oder elliptischen, sondern einen mehr oder weniger schmalen geradlinigen Spalt zwischen sich, und die schwingende Randzone ist breiter.

Während nun die Erhöhung der Töne in der Mittelstimme bis zu der erwähnten äußersten Höhengrenze hin sich hauptsächlich durch eine immer weiter fortgesetzte Spannung der Stimmbänder (mit partieller Beteiligung des inneren Stimmuskels) vollzieht und infolgedessen die höchste Lage dieses Registers nur bei ausgezeichnet ausgebildeten Sängerinnen, beziehentlich außergewöhnlicher natürlicher Begabung (»Länge der Stimme«) nicht zum Schreiton ausartet, steht zur Entlastung des an der Grenze seiner Leistungsfähigkeit angelangten Organs eine neue Modifikation der Tätigkeit der Stimmlippen zur Verfügung, mittels deren das erreicht wird, was der Sänger Kopfstimme nennt. Diese wird von den Physiologen mit in das Falsettregister einbezogen, die gesangliche Praxis aber unterscheidet sie sehr genau von der Mittelstimme.

Die Kopfstimme tritt mit unscharfer Grenze etwa eine Oktave höher als die Mittelstimme in Erscheinung, also etwa um a^1 herum, von wo ab sie nach der Höhe zu, namentlich von den ersten Tönen der zweigestrichenen Oktave ab, immer mehr an Selbständigkeit gewinnt. Sie hat also eine lange Konkurrenz- oder Parallelstelle mit der Mittelstimme, nämlich die ganze zweigestrichene Oktave hindurch, und während nun am Ende dieser die Mittelstimme fast ihre höchste Grenze erreicht und schwierig wird, bewegt sich die leicht beschwingte Kopfstimme mit Eleganz in der zweiten Hälfte der zweigestrichenen Oktave und fliegt weiter in die luftigen Regionen der dreigestrichenen Oktave, ja zuweilen noch über die musikalisch benutzte Grenze zum Kunstgesang vorgeschriebener Noten (f^3 in der *d*moll-Arie der Königin der Nacht in Mozart's Zauberflöte) hinaus bis gegen das Ende dieser Oktave, in einzelnen seltenen, aber gut beobachteten Fällen sogar bis gegen die Mitte der viergestrichenen Oktave (Pfeiftöne).

Bei der Einstellung für dieses Register wird dem Stimmbandspanner ein sehr großer Teil seiner Arbeit abgenommen: Die Stimmbänder verkürzen sich wiederum, aber nicht wie beim Strohbaß durch Annäherung ihrer Insertionen, sondern durch innige Aneinanderlagerung ihrer hinteren knorpeligen

und hintersten ligamentösen Partie bis gegen die Mitte und noch weiter nach vorn zu bis zu dem für die Schwingungen dann noch frei bleibenden vorderen Drittel, je nach der Höhe, für welche der Apparat eingestellt wird.

Es wird dadurch eine völlige Ausschaltung des hinteren Teils des Stimmkörpers erreicht, und die so verkürzten Stimmlippen produzieren mühelos die weiteren hohen und höchsten Töne der menschlichen Stimme. Die Kopfstimme in Verbindung mit der Mittelstimme ist das Hauptwirkungsgebiet des Koloratursoprans.

Der Luftdruck unterhalb der Glottis war bei den der obersten Grenze des Mittelregisters sich nähernden Tönen naturgemäß immer höher geworden. Er vermindert sich nun wieder außerordentlich, braucht er doch nur etwa $^1/_3$ bis die Hälfte der Stimmlippen in Oszillationen zu versetzen.

In seltenen Fällen konnte ich sogar beobachten, daß sich zwischen schwingender und abgedämpfter Zone eine klaffende elliptisch-runde Öffnung einschob, die je nach Erhöhung oder Vertiefung innerhalb des Kopfstimmenregisters sich nach vorn oder hinten um ein Weniges aber deutlich Sichtbares verschob; sie wirkt wie ein Ventil für die unterhalb der Glottis in Stauung befindliche Luft, deren zur Verfügung stehender Spannungsgrad zum Bewegungsantrieb gar nicht aufgebraucht wird: die weder durch median vorgeschobene Muskelmassen des Schild-Gießkannenmuskels beschwerten noch durch den Ring-Schildknorpelmuskel wesentlich straff gespannten, nur durch die adduzierende Muskulatur aneinander geführten vorderen Stimmbandabschnitte, stellen dem von unten gegen sie andringenden Luftstrom zunächst fast nur die Kraft des ihnen innewohnenden Elastizitätsmodulus entgegen.

Der Übergang aus der Mittelstimme in die Kopfstimme, und ebenso das umgekehrte, kann sehr leicht bewirkt werden und vollzieht sich ohne störendes Zwischengeräusch, ist doch das mechanische Prinzip der Schwingungen der Stimmlippen für beide dasselbe: durchschlagende Schwingungen der zugeschärften Stimmlippenränder. Wenn die Leichtigkeit dieses Überganges gestört ist, so hat das gewöhnlich in krankhaften Veränderungen oder funktionellen Störungen seinen Grund.

Der Übergang vom Falsett zur Bruststimme hingegen und der Wechsel von Bruststimme zum Falsett auf demselben Ton, ist meistens viel schwieriger und für manche ohne ein gewisses Zwischengeräusch nicht ausführbar.

Diejenige Funktion in der hohen Tenorlage, die das mühelose Erreichen hoher und höchster Noten im Piano bei fast unverändertem Brustklang möglich macht, kann daher in der Regel nicht durch die Annahme einer Mischung von Falsett- mit Brustmechanismus erklärt werden. Möglicherweise findet bei dieser »*Voix mixte*« genannten Stimmproduktion eine ähnliche Art der Verkürzung des schwingenden Stimmkörpers statt wie bei der Kopfstimme, bei im übrigen unveränderter Einstellung für Bruststimme. Der Klangcharakter dieser Töne ist dem der eigentlichen Brusttöne völlig ähnlich, zum Unterschied von dem deshalb ungern verwendeten Falsett, nur fehlt ihnen das Volumen der eigentlichen Bruststimme. Gewöhnlich können mit dieser Manier noch ein bis zwei und einhalb Töne höher hinauf als mit der vollen Bruststimme erreicht werden. Das Überführen aus dieser halben in die volle Bruststimme ist innerhalb des Umfanges der letzteren meistens gut ausführbar.

Hiermit sind die für gewöhnlich in Betracht kommenden Möglichkeiten der Stimmproduktion im Kunstgesang geschildert, wie sie sich darstellen, wenn man versucht die Ergebnisse der exakten physiologischen Forschung [1] mit den Erfahrungen der Gesangspraxis in Einklang zu bringen.

Es ergibt sich aus dem Gesagten, daß die Register in absoluten Grenzen festliegen, innerhalb deren sich die verschiedenen Geschlechter, Stimmqualitäten, und Individuen je nach ihrem Stimmumfang einerseits und individueller Neigung oder künstlerischem Bedürfnisse andrerseits derselben bedienen können.

Für ein von manchen angenommenes sogenanntes Mittelregister innerhalb der Bruststimme der Männerstimme, über dessen Abgrenzung und hypothetische Funktion nirgends Übereinstimmung herrscht, ist nach der hier vertretenen Beurteilung der gegebenen Verhältnisse kein Platz.

Von einem für den Kunstgesang ganz besonders wichtigen Punkte ist ist aber noch nicht die Rede gewesen. Derselbe ist zwar den Sängern lange bekannt, ist aber bis jetzt noch niemals Gegenstand der experimentellen physiologischen Forschung gewesen.

Es betrifft dieses das Vorkommen eines sogenannten Stimmbruchs im mittleren bis oberen Teil der Bruststimme und seinen Ausgleich durch die sogenannte Deckung.

Da über diesen Teil des Vortrags ein ausführliches Referat in den »Beiträgen zur Anatomie, Physiologie usw. des Ohres, der Nase und des Kehlkopfes« von Passow und Schaefer erscheinen wird, kann ich darauf verweisen, und mich auf wenige Bemerkungen beschränken.

Die Untersuchung dieses Stimmphänomens hatte ich bereits vor einer Reihe von Jahren mittels König'scher Flammenbilder vorgenommen, ohne jedoch zu bestimmt verwertbaren Resultaten gelangt zu sein.

Es ging nur soviel daraus hervor, daß sich gewisse typische Veränderungen der Flammenbilder bei Vergieich der offenen und gedeckten Gesangstöne zeigten. Eine viel genauere Untersuchung wurde möglich durch den Martens'schen Apparat, der von der Firma Leppin und Masche hergestellt worden ist, auf den mich Herr Professor Gutzmann aufmerksam gemacht hatte.

Durch eine äußerst präzis arbeitende Vorrichtung wird eine scharfe Kurve produziert, sobald man irgend einen beliebigen Ton vor dem Schalltrichter angibt. Die Gestalt der Kurve ist durch die in dem betreffenden Klange enthaltenen Obertöne bedingt. Solche Klangbilder gesungener Vokale können nun an die Wand projiziert werden.

Ich habe nun vor kurzem in dem Laboratorium der Herren Leppin und Masche unter der freundlichen bewährten Mitwirkung des Herrn Prof. Gutzmann auf diese Weise eine Reihe solcher Kurven durch meine Stimme hervorgebracht und zwar die verschiedenen Vokale immer auf dem gleichen Ton, erst offen und dann gedeckt. Die entstehenden Kurven wurden durch eine in dem Apparat angebrachte momentphotographische Vorrichtung fixiert und sind dann von Herrn Gutzmann nach dem Fourier'schen Vorgehen klanganalytisch ausgerechnet worden. Es hat sich dabei ergeben, daß bei Vergleichung der in derselben Tonhöhe das eine Mal offen, das andere Mal gedeckt gesungenen gleichen Vokale bei den offenen Tönen der 2. Partialton, also die Oktave, auffallend stark hervortrat, während bei den gedeckten

1) Eine Aufzählung der einschlägigen Arbeiten und ihrer Autoren behalte ich mir für eine später vorzunehmende weitere Ausführung der Materie vor.

der Grundton verhältnismäßig kräftig vertreten war, und daß im großen und ganzen sich die gedeckten Töne etwas reicher an hohen Obertönen zeigten als die offenen.

Auch bei der laryngoskopischen Untersuchung, bei der ich seit geraumer Zeit auf diese Verhältnisse achtete, fand ich gewisse immer wiederkehrende typische Unterschiede bei Produktion des offenen und gedeckten Vokals, welche Beobachtung durch die stroboskopische Untersuchung, die Herr Sanitätsrat Musehold so freundlich war an mir vorzunehmen, zu vielfach wiederholten Malen bestätigt und noch weiter ins einzelne verfolgt werden konnte.

Berlin. **Walter Pielke.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S.I.M.

Numéro du 15 Avril 1911.

En Hommage à Emmanuel Chabrier, par **Legrand-Chabrier.**

La prochaine exécution de Gwendoline à l'Opéra de Paris va marquer le moment où l'œuvre de Chabrier deviendra en quelque sorte historique et où l'on ne pourra plus méconnaitre son importance capitale sur les destinées de la musique moderne. La correspondance de Chabrier, très significative de cette nature impétueuse, primesautière et sentimentale, est loin d'avoir été publiée dans sons entier jusqu'à présent. Nous donnons ici 10 lettres inédites, plus 17 reproductions de portraits ou photographies de Chabrier à tous les âges; et un quadrille à 4 mains, composé par lui sur des thèmes de Tristan et Iseult.

Cadences et Tonalités, par **A. Machabey.**

Notre système tonal parait sur le point d'entrer dans une phase nouvelle où l'unique base de l'harmonie serait l'échelle chromatique. Certains dogmes imposés par les écoles, — enchainement traditionnel des tonalités valeur conclusive des cadences parfaites, lois de la construction musicale — ont aujourd'hui fait leur temps et le moment parait venu d'instaurer l'étude de la musique classique sur de nouvelles bases.

Les précurseurs du violon, par **L. Greilsamer.**

D'après le livre récent de Miss Kathleen Schlesinger.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1911.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: Haydn, Mozart, Beethoven, 2 Std.; Geschichte des Kirchengesanges, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen; Erklärung der Matthäuspassion v. Johann Sebastian Bach, 2 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. Herm. Kretzschmar: Hauptwerke der Kirchenmusik, 4 Std.; Sebastian Bach, 4 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. M. Friedländer: Schumann und Chopin, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. O. Fleischer: Geschichte der mittelalterlichen Musik, 2 Std.; Ästhetik der Tonkunst, 1 St.; musikwissenschaftliche Übungen (Kgl. Musikinstrumentensammlung), 2 Std. — Prof. Dr. J. Wolf: Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts, 2 Std.; musikalische Liturgik, musikhistorisches Seminar, $1^1/_2$ St.

Bern. Prof. C. Heß-Rüetschi: Evangelische Kirchenmusik nach Vereinbarung.

Bonn. Prof. Dr. L. Wolff: Mozart's Opern, 1 Std.; Bach's Werke (Fortsetzung), 2 Std.

Breslau. O. Prof. Dr. Gennrich: Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges, 1 Std. — Prof. Dr. O. Kinkeldey: praktische Übungen.

Brüssel (Université nouvelle). Charles van den Borren: Les origines de la musique de clavier en Allemagne, en Italie, en Espagne et en France.

Cöln (Handelshochschule). Dr. Gerh. Tischer: Franz Schubert, 1 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Die nationalen Schulen in der Musik des 19. Jahrhunderts.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Liturgischer Gesang mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen; die Musik der alten Kirche; das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 3 Std.; Choralgeschichte, 2 Std.; Cantus missae et officii, 1 Std.; musikwissenschaftliches Seminar, 1 Std.

Freiburg (i. B.) Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel in der Musikgeschichte.

Genf. Roehrich: Musique religieuse, 1 Std.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Franz Liszt und seine Werke, 1 Std.

Göttingen. O. Prof. Dr. Kurke: Das Kirchenlied, 2 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Zingel: Die Klaviersonaten Beethoven's.

Halle a. S. O. H.-Prof. Dr. H. Abert: Geschichte der protestantischen Kirchenmusik, II. Teil (Motette, Kantate, Passion), 2 Std.; Grundzüge der Entwicklung der Klaviermusik, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen (Kirchenmusik), 1 Std.; Collegium musicum.

Hannover. Dr. Lessing: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche.

Heidelberg. Prof. Dr. Joh. Wolfrum: Johann Sebastian Bach, 1 Std.

Jena. Prof. Dr. Dinger: Richard Wagner's Dramen, 1 Std.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Geschichte der Sinfonie vom 16. Jahrhundert ab bis zur Gegenwart, 2 Std.; Richard Wagner's Leben und Werke, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Mittelalterliche Paläographie; Studien und Übungen (Neumen und Quadratschrift) in Originalhandschriften.

Lausanne. Platzhoff: Richard Wagner, poète et penseur.

Leipzig. O. H.-Prof. Dr. Hugo Riemann: Einführung in die Analyse musikalischer Werke (Motivbestimmung auf harmonisch-rhythmischer Grundlage, Formenlehre, Vortragslehre), 2 Std.; Hauptzüge der Entwicklung der Notenschrift seit dem griechischen Altertum (m. illustrierten Beispielen), 2 Std.; Collegium musicum (musikwissenschaftliches Seminar), 2 Std. — Prof. Dr. A. Prüfer: Das Leben Richard Wagner's, 2 Std.; zur Vorbereitung auf die Bayreuther Bühnenweih-Festspiele im Sommer 1911: II. Die Meistersinger von Nürnberg und das Bühnenweihfestspiel Parsifal von Richard Wagner, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2½ St. — Dr. A. Schering: Umfang, Bestimmtheit und Grenzen des musikalischen Ausdrucks (mit Analysen älterer und neuerer Tonwerke), 1 Std.; Grundzüge der Geschichte der komischen Oper, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen; im Auftrage von Prof. Riemann: Historische Kammermusikübungen, 2 Std. — Prof. Dr. Holz: Richard Wagner's »Ring des Nibelungen« und seine Grundlagen, 1 Std.

Marburg. Dr. L. Schiedermair: Mozart's Leben und Werke, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen (Beethoven's »Fidelio«, Richard Wagner's »Feen«, 1 Std. Collegium musicum. — Universitätsmusikdirektor Prof. Jenner: Johannes Brahms, Leben und Werke, 1 Std.

München. O. Prof. Dr. A. Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Th. Kroyer: Moderne Oper, II. Teil, 2 Std.; Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters, mit anschließenden Übungen im musikwissenschaftlichen Seminar, 2 Std. — Dr. E. Schmitz: Das klassische Zeitalter der deutschen Musik und seine historischen Grundlagen, 4 Std.; musikpaläographische Übungen (Tabulaturenkunde), 1½ Std.; Übungen zur Ästhetik der Oper, 1½ Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten: Beethoven, 4 Std.

Münster. Lector Cortner: Einführung in die Kirchenmusik, 1 Std.

Posen. Musikdirektor Prof. K. Hennig: Analysen der Sinfonien von Johannes Brahms, 1 Std.; Erläuterungen zu Bach: »Das wohltemperierte Klavier«; Fugenanalysen, 1 Std.

Prag. O. Prof. Dr. H. Rietsch: Ausgewählte Teile aus der Geschichte des Musikdramas, 2 Std.; musikästhetische Fragen, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1½ Std.

Rostock. Prof. Dr. A. Thierfelder: Grundriß der Musikgeschichte: I. Altertum und Mittelalter, 1 Std. — Prof. Dr. Golther: Richard Wagner's Leben und Werke, 2 Std.

Straßburg. Prof. Dr. O. Ludwig: Geschichte der Oper, 2 Std.; musikgeschichtliche Übungen, 1 Std. — O. Prof. Dr. Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. Mathias: Die Orgel im katholischen Gottesdienst, 2 Std.

Tübingen. Prof. Dr. Volbach: Die Kunst der Romantiker von Franz Schubert bis Hugo Wolf.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, 2 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die Instrumentalmusik in den Pariser Opern der klassischen Zeit, 2½ Std. — Dr. R. Wallaschek: Anfänge der Tonkunst (Entstehung und Entwicklung der Instrumente, des Gesanges, des Liedes, des Musiksystems, der Pantomime, der Oper und des Dramas), 3 Std.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Musikgeschichte außerdeutscher Länder, speziell Italiens, 1—2 Std. — Prof. Dr. R. Radecke: Geschichte der Klaviermusik und des Klavierspiels.

Vorlesungen über Musik.

Antwerpen. M. E. Closson à l'Institut d'éducation supérieure: Quinze conférences, avec auditions musicales, sur des maîtres contemporains: Brahms; Saint-Saëns; Grieg; Borodine; Dvořak; Peter Benoit; Liszt; Richard Strauß; Hugo Wolf; César Franck; D'Indy; Guillaume Lekeu; Moussorgski; Debussy.

Brüssel. M. E. Closson aux Cour d'Art et d'Archéologie: Mêmes conférences que ci-dessus, à Anvers.

Leipzig. Dr. Paul Salow (Assistent am psychologischen Institut der Universität) als Habilitationsvorlesung: Psychologische Grundlagen der Wagner'schen Kunst.

Kantor Röthig im Verein christlicher Männer: Unser Gemeindegesang.

Notizen.

Amsterdam. Auf die schönen, gehaltvollen Programme des »*Amsterdamsch a capella Koor*« unter der Leitung A. Averkamp's, sei, soweit ältere Musik in Frage kommt, doch wieder einmal aufmerksam gemacht. So wurden u. a. geboten: O. di Lasso, *Missa pro defunctis*, *Missa Douce Mémoire*, *l'Eco* (Madrigal); Palestrina, Improperia (*Popule meus*), *Lectio*, Motette: *Fratres ego enim;* Josquin de Près, *Miserere mei Deus* (Psalm 50), Chr. Morales: *O vos omnes;* A. Diepenbrock, *Stabat mater.*

Den Breitkopf & Härtelschen Mitteilungen Nr. 104 entnehmen wir folgende Notiz: **Joseph Haydns Werke.** Die von Dr. Eduard Wahl aus München in Deutschland, Österreich, England, Belgien, Holland, Frnnkreich und Italien unternommene große Reise zwecks Ermittlung des Quellenmaterials für die Gesamtausgabe von Joseph Haydns Werken hat zu sehr erfreulichen Ergebnissen geführt. Zahlreiche Originalhandschriften, Abschriften, alte Drucke und bisher in weiteren Kreisen unbekannte wertvolle Ausgaben wurden ausfindig gemacht und werden nun dank des bereitwilligen Entgegenkommens der Privatbesitzer und Bibliotheken für die Haydn-Ausgabe benutzt werden können. Die Redaktionsarbeiten sind in voller Linie wieder aufgenommen und von der Gruppenleitung unter den Mitarbeitern so verteilt worden, daß auf das Erscheinen neuer Bände bald gerechnet werden kann.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann wurde zum ordentlichen Honorar-Professor an der Universität ernannt, was unserer Wisssenschaft immerhin mit besonderer Genugtuung erfüllen kann, wenn es auch bedauerlich bleibt, daß nicht eine vollständige ordentliche Professur errichtet wurde. Von den großen Universitäten Deutschlands und Österreichs hat Leipzig bekanntlich am längsten warten müssen, bis eine ordentliche Professur errichtet wurde, trotzdem ein Mann wie Riemann in Frage kam.

Collegium musicum. Um festzuhalten, welche Musik in dem *Collegium musicum* zu gegenwärtiger Zeit gepflegt wird, sei das Programm für das Sommersemester hier mitgeteilt. Es kommen acht Abende vom 4. Mai bis 29. Juni in Frage. I. Einige Meister der Triosonate. A. Corelli: Vier Kammersonaten; H. Purcell: Sonate in *C*-dur und »Goldene« Sonate; F. dall'Abaco: Trio op. 3^{III} u. op. 3^{XII}, Kirchensonate op. 3^{IX}, Kirchenkonzert op. 2^{XII}, Suite in *G*-moll; Joh. Frdr. Fasch: Trio in *A*-moll, *F*-dur und *D*-dur; Chr. W. Gluck: Trio in *G*-moll und *A*-dur; G. B. Pergolesi: Trio in *G*-dur, *B*-dur, *A*-dur, *D*-dur und *E*-dur; Fr. X. Richter: Kammersonate in *A*-dur; Joh. Stamitz: Trio in *C*-dur und *E*-dur; A. Filtz: Trio in *Es*-dur; Joh. Schobert, Klavierquartett in *F*-moll. II. Einige Meister der altdeutschen Suite. H. L. Hasler: Drei Intraden und eine Galliarde (1601); M. Franck: Pavane, Galliarde (1603) und drei deutsche Tänze (1604); V. Hausmann: Intrade und Passamezzo mit 6 Variationen und Represa (1604); Chr. Demantius: Intrade, Galliarde und polnischer Tanz (1609); Joh. Möller: Paduane und Galliarde (1610); V. Otto: Zwei Galliarden (1611); Joh. Staden: Courante (1610), Pavane, Galliarde und Courante (1618); B. Prätorius: Pavane 1616); Joh. H. Schein: Drei Intraden (1609) und zwei Variationensuiten (1617); P. Peurl: Variationensuite (1611); A. Hammerschmidt: Tanzsuite (1639); Joh. Neubauer: Suite in sechs Sätzen (1649); Joh. Rosenmüller: Pavane und Allemande (1654), zwei Kammersonaten (1670); Joh. Jak. Löwe: Suite (1658); D. Becker, Sonate mit Suite (1668); Joh. Petzold: Drei Suiten (1685); Kaspar Horn: Tanzsuite (1676).

Zur Typenlehre von Rutz. Unser Mitglied, der Leipziger Gesangsmethodiker Gustav Borchers, hielt am 13. Januar und am 26. März d. J. Vorträge, in denen er seine praktischen Erfahrungen mit der Typenlehre von Rutz klarlegte und durch praktische Beispiele erhärtete. Letztere wurden teils von ihm selbst gegeben, wobei sich herausstellte, daß seine eigene Tenorstimme durch den Einfluß der von Rutz vorgeschlagenen Einstellungen bedeutend an Höhe und Leichtigkeit gewonnen hatte — er sang das hohe *c* — und jeder seiner Absichten tadellos gehorchte, teils von seiner stimmbegabten und musikalisch sattelfesten Tochter, die mit deutlich wahrnehmbarem Klangunterschied Lieder in den drei Typen sang, teils von einem Kinderchore, der in seiner Zusammensetzung interessante Beobachtungsfälle darbot.

Auf alle Beispiele hier einzugehen, würde zu weit führen. Nur eins, das mit frenetischem Beifall seitens des Publikums aufgenommen wurde, sei berichtet: Alle Kinder sangen, jedes nach seiner Art, also ohne Einstellungen: Es klang nicht besser, wie eine gute Schulklasse singt. Auf ein Einstellungskommando klangen alle Stimmen in eins, eine Wirkung, die man bisher nur durch langwierige sorgfältige Stimmbildungsarbeit erreichen konnte. Auf weitere Kommandos wurden die beiden zu diesem Stücke nicht passenden Einstellungen gewählt: Der Chorklang war entweder zu hart oder zu stumpf, aber doch einheitlich im Gesamtklang. Nochmals wurden die Typen gemischt und die Kinder einzeln angewiesen, eins diesen, eins jenen Typus mit Einstellungen zu singen: Es klang geradezu widerwärtig, wie die verschrienste Schulklasse. Wiederum auf einen Wink stellten alle — es war das Lied »Stille Nacht« — den 1. Typus ein und die Stimmen klangen in trefflicher Weichheit »ineinander«, ohne auch nur den geringsten störenden Nebenklang. Von der Kritik wurde dieses Beispiel als beweiskräftig für die Brauchbarkeit der Typen im Chorgesange, ja für ihre immense Bedeutung für den letzteren, bezeichnet. Im Sologesang — so sagte der Redner — sei es

hauptsächlich der Sänger selber, der den alle Hindernisse für den Gesangston beseitigenden Einfluß der Rutz'schen Typen nebst Unterarten empfinde, doch überzeugte sich das Publikum — einige Skeptiker ausgenommen — namentlich durch falsche Anwendung der Einstellungen seitens des Vortragenden auch von der umgestaltenden Bedeutung der neuen Lehre für den Kunstgesangsunterricht.

Erhobenen Zweifeln über die sichere Ausführbarkeit der Rutz'schen, durch das Auge nicht kontrollierbaren Rumpfmuskelspannungen, nachgebend und einer Anregung des Geheimr. Prof. Dr. Sievers, eines begeisterten Anhängers der Typenlehre als Phonetiker, folgend, entdeckte Borchers bald nach dem ersten Vortrage einen innigen Zusammenhang der Gliedmaßenbewegungen mit den Rumpfmuskelbewegungen. Da die Gliedmaßenbewegungen mit den auf der Bühne gebräuchlichen mimischen Bewegungen übereinstimmten, so ergab sich durch diese Beobachtungen ein Zusammenhang zwischen »Mimik und Stimme«, ein Problem, an dessen Lösung der Vortragende seiner Aussage nach schon seit mehr als 10 Jahren gearbeitet hatte. Eine vorläufige Veröffentlichung der einzelnen Bewegungen ist in der 4. Auflage von Borchers, Übungsstoffe für den Schul- und Kunstgesangunterricht. Leipzig, 1911. Breitkopf & Härtel, zu finden, werden aber bald in umfangreicherer Weise veröffentlicht werden.

Welche Bedeutung die Typenlehre für die Wissenschaft, für die Physiologie, Psychologie und Ästhetik zu gewinnen verspricht, hat Prof. Krüger-Halle in diesen Blättern bereits betont, Borchers wies noch auf die große Bedeutung für die Pädagogik hin, indem sie dem stimmlich beobachtenden Lehrer bereits den Grundcharakter seiner Zöglinge — wie aller Mitmenschen — verrät und damit die der Einzelperson zusagende Behandlungsweise mit Leichtigkeit und Sicherheit an die Hand gibt.

Seinen Vorträgen hatte Borchers folgende Leitsätze zugrunde gelegt, die von Frau Clara Rutz und Herrn Dr. Ottmar Rutz, den Ausführenden der Ideen des verstorbenen Vaters Josef Rutz, als vorzüglich anerkannt worden waren.

1. Gewisse Grundstimmungen und Anlagen des menschlichen Seelenlebens finden ihren Ausdruck in gewohnheitsmäßiger Haltung der Körpermuskeln.

2. Diese »gewohnheitsmäßige Haltung« gibt sich nicht nur in der äußeren Erscheinung, in Gang und Gebärde usw. kund, sondern der Klang des Stimmorganes in Sprache und Gesang wird dadurch im wesentlichen bestimmt.

3. Umfangreiche Untersuchungen haben zur Aufstellung von drei Hauptgruppen — Grundtypen — geführt, die unter sich dieselben, voneinander aber sehr verschiedene Grundstellungen aufweisen.

4. Für die Stimmtechnik in Sprache und Gesang kommen demnach drei verschiedene Formen des Stimmansatzes in Betracht, die sich etwa mit den in der Gesangspraxis üblichen aber unklar gebliebenen Begriffen einer italienischen, französischen und deutschen Gesangsschule oberflächlich deutlich machen lassen.

5. Durch genaue Bestimmung und leichte Ausführbarkeit der Grundmuskelstellungen ist die Möglichkeit gegeben, nicht nur seinen eigenen, vielleicht unentwickelten Typus bis zur Vollkommenheit auszuprägen, sondern Haltung und Stimmklang auch der beiden anderen Typen durch Muskelumstellung anzunehmen!

6. Die Typeneinstellungen haben, wie auf den Stimmansatz, den gleichen stark unterscheidenden Einfluß auf Anschlag, Strich oder Ansatz beim Instrumentenspiel.

7. In jedem Typus lassen sich vier Paare von Unterarten unterscheiden.

8. Ein jedes Kunstwerk der poetischen oder musikalischen Literatur gehört stets nur einem Grundtypus, zumeist auch nur einer Unterart, an, mit Ausnahme der überhaupt nur sporadisch vorkommenden »dramatischen« Unterart. Nur in diesem einen Typus nebst Unterart läßt sich das Kunstwerk vollbefriedigend wiedergeben.

9. Eine größere Anzahl von Mitwirkenden in Chor und Orchester läßt sich durch das Einstellungskommando auf den Typus des Kunstwerkes vereinigen und mühelos erhöhte, reinere Klangwirkung bei geringerem Kraftverbrauch erreichen. (Kein mühevolles »Einsingen« oder »Einspielen«.)

10. Die vorerwähnte leichte Ausführbarkeit der Typeneinstellungen bei Erwachsenen und namentlich bei Kindern eröffnet der Typenlehre die begründete Aussicht, grundlegende Bedeutung zu erlangen für die gesamte Technik des Sprechens, Singens und Musizierens, und zwar wie das Einmaleins für die Mathematik oder das Tonwort für

das sichere Erfassen der Tonvorstellungen von den einfachsten Anfängen im Schul- und Musikunterricht bis zur höchsten Vollendung künstlerischer Ausbildung.

Malines. La Fédération archéologique et historique de Belgique tiendra à Malines (Brabant), du 4 au 10 août prochain, sou 22em congrès annuel. Une section musicale y sera organisée. Des renseignement peurent être obtenus chez M. H. Conincke, secrétaire, ou chez M. R. Van Aerde, membre de la S. I. M., à Malines.

Paris. Notre collègue Alexandre Guilmant, le célèbre organiste, est mort, le 29 mars dans sa propriété de Meudon. Il était né à Boulogne-sur-Mer, le 12 mars 1837; son père (mort à 97 ans, en 1890), qui y avait été organiste pendant un demi-siècle, fut son premier professeur et lui fit étudier l'harmonie avec le pianiste-compositeur Carulli. A seize ans, Guilmant était organiste à Saint-Joseph, puis, il fut maître de chapelle à Saint-Nicolas de Boulogne, où son père tenait l'orgue.

Il étudia ensuite avec le célèbre Lemmens, au Conservatoire de Bruxelles. Une *Méditation*, écrite pour l'inauguration des orgues de Saint-Sulpice (1862), le fit connaître à Paris; en 1871, il succédait a Chauvet comme organiste de la Trinité, qu'il n'abandonna qu'en 1901. Pendant ces trente années, Guilmant acquit une réputation universelle: il fit des tournées en Italie, en Russie, en Amérique, en Angleterre.

Des concerts donnés, chaque été, au Trocadéro, depuis 1878, avaient rendu son nom célèbre, presque populaire. Ses symphonies pour orchestre et orgue lui avaient attiré l'estime des musiciens, ainsi que des publications historiques telles que *Les Archives des Maîtres de l'Orgue*, qui sont devenues classiques dans tous les pays.

Le monde et la science musicale français perdent, en la personne de Guilmant, l'un des derniers représentants — et non des moindres — d'un art à peu près tombé en désuétude, en France.

J.-G. P.

Roma. Congresso internazionale di musica. Nella ricorrenza del cinquantenario della unificazione italiana, per cura d'un comitato presieduto dal conte Enrico di San Martino, ebbe luogo in Roma, dal 4 all' 11 aprile, un congresso internazionale di musica, con intervento di oltre trecento congressisti italiani e stranieri, fra cui Sgambati, Falchi, D'Arienzo, Adler, Marechal, ecc.

Fra le più notevoli comunicazioni d'interesse internazionale vanno segnalate:

S. Baglioni: Rapporti tra la scienza e l' arte musicale. — Il contenuto tonale delle launeddas (strumenti pastorali di Sardegna).

G. Barini: Segnalazioni internazionali per la diffusione di nuovi lavori musicali inediti.

G. Bas: Unificazione degli studi d' armonia e contrappunto sulla base del ritmo della battuta e del periodo musicale, e di una radicale semplificazione dell' armonia.

A. Cametti: Orazio dell' Arpa (1589—1641) e alcune sue composizioni inedite (con audizioni).

A. Longo: Dell' arbitrio e dell' abuso nel ritoccare il testo dei classici nelle revisioni scolastiche.

J. Major: Lieder der Sabatharier. — Ein neues Tonartensystem. — Canzoni bosniache.

P. M. Masson: Musique italienne et musique française; la première querelle (vers 1700).

T. Montefiore: I diritti dell' autore e quelli del pubblico nella produzione musicale.

C. Somigli: Il *Canto* artistico e le nuove teorie dei meccanismi laringei e dei timbri vocali.

F. Torrefranca: Ideale e origini italiane della musica strumentale moderna da Vivaldi a Mozart (con audizioni).

A. Vessella: Unificazione della partitura per banda (Militär-Musik).

I lavori si svolsero nello storico Castel S. Angelo. Le Loro Maestà il re e la regina vollero onorare di loro augusta presenza la cerimonia inaugurale. Vari e interessanti trattenimenti vennero offerti ai congressisti: il Liceo musicale S. Cecilia diede due ottimi concerti di musica da camera, corale e sinfonica sotto la direzione di Stanislao Falchi; venne eseguito: quartetto op. 59 n. 1 di Beethoven; pianoforte-quintetto op. 44 di Schumann; arie vocali di A. Scarlatti, Rontani e Cavalli; fantasia per pianoforte (op. 15) di Schubert; *Ecce quomodo moritur justus* e *Super flumina Babylonis* di Palestrina; concerto per violino (con orchestra), n. 22 di Viotti; ouverture *Le due giornate* di Cherubini; sinfonia quinta di Beethoven; *Alleluja* del Messia di Händel.

In una gita a Tivoli, graziosamente offerta ai congressisti venne commemorato il centenario di Giovanni Maria Nanino (1544—1607) cantore e compositore palestriniano, con un discorso elevatissimo di Giovanni Tebaldini e con l'esecuzione di alcuni motetti e madrigali (a 4 e a 5 voci) del Nanino stesso. Il teatro Costanzi, nel quale è stata iniziata la serie di spettacoli lirici del ciclo storico italiano, lodevolmente disposto dal Comitato dei festeggiamenti, diede una serata di gala col *Guglielmo Tell* di Rossini. Eccellente esecuzione. Un concerto molto interessante venne dato anche dalla valorosa Musica municipale diretta da A. Vessella, con pezzi sinfonici di Spontini, Bach, Mendelssohn, ecc. Infine il municipio della città eterna offrì un sontuoso ricevimento nelle sale senatoriali e nei musei del Campidoglio. Rinuncio a descrivere la magnificenza di bellezza, di arte, di archeologia, di un ambiente unico al mondo e che avrà lasciato nei congressisti stranieri il più fascinante e grato ricordo del congresso.

Vito Fedeli.

Stephani's Euryanthenbearbeitung. Nach Gustav Mahler hat nun auch Hermann Stephani in Eisleben dem Weber'schen Werke durch dramatische Mittel beizukommen versucht. Und mit bemerkenswertem Erfolg. Es wäre ganz verkehrt, von einer Neubearbeitung eine vollständig unanfechtbare Dichtung zu erwarten; schließlich kam es bei dem mystisch-verworrenen Blaustrumpftexte der Chezy nur darauf an, etwas Bühnenmögliches, Genießbares herzustellen. Das Original, an dem sich Weber selbst mehr als bisher allgemein bekannt ist, beteiligt hat, enthielt namentlich in der Udo- und Emmageschichte viel Unklarheit; man begriff nicht, weshalb Euryanthe, des Treubruchs beschuldigt, sich nicht verteidigt. Stephani hat hier einleuchtende Beziehungen geschaffen. Zunächst läßt er im Largosatze der Ouvertüre das pantomimische Bild erscheinen, wie es Weber selber infolge der Blödigkeit seiner Regisseure anzubringen versagt war: Euryanthe in der Gruft die Offenbarung des Todesgeheimnisses von Emma empfangend, im Hintergrunde Eglantine lauschend. Dann gestaltet er Euryanthes Erzählung von dem Ringe bedeutender; Emmas Geist kann, wenn das Geheimnis verraten wird, nur durch »gleichen Liebesleids schuldlos erlitten Übermaß« erlöst werden. Euryanthe, des Treubruchs angeklagt von Lysiart, schweigt nun bewußt, um das Erlösungswerk mit dem in transzendenter Verzückung hingehauchten Worten »Emma, ich hör den Ruf!« zu beginnen. Vom dritten Akte, der mit Schlangenkampf, Adolars Mordabsichten usw. hellen Blödsinn brachte, hat Stephani die ersten drei Szenen gestrichen. Wir finden Euryanthe allein in der Wildnis, ihrem Schicksal überlassen. Die Jäger finden sie und führen sie, von ihrer Unschuld überzeugt, frohbewegt Adolar entgegen. Euryanthe erscheint als rächende Lichtgestalt gerade in dem Augenblick, wo Eglantine, triumphierend über Euryanthes Los, sich selbst verrät. Bei der Wiedervereinigung mit Adolar erklingt das Emmamotiv: die Rettung ist durch Leides Übermaß vollzogen. Bei Mahler schloß das Ganze mit der musikalischen Phrase »ich baut' auf Gott und meine Enryanth'!« (unbegreiflich nach Adolars Verhalten), Stephani wiederholt den Zwiegesang »hin nimm die Seele mein!« Auch die Ohnmachten der Heldin und des Chores Klagen »wie hat so früh das Wüten des Sturmes dich zerstört« (wonach jedermann Euryanthe für tot halten mußte) sind beseitigt. Nebenbei laufen viele Textbesserungen im einzelnen. Alles in allem also: ein von seinen Unsinnigkeiten befreiter, psycho-

logisch einigermaßen richtiggestellter und daher bühnenmöglicher Text. Die erste Aufführung fand am Ostersonntag im Hoftheater zu Dessau statt.

Georg Kaiser.

Wien. Anläßlich des ersten österreichischen musikpädagogischen Kongresses kamen in manchen Kirchen Wiens am Sonntag, den 23. April spezielle österreichische Kirchenwerke zur Aufführung, u. a. Schubert's Messe in *G*-dur in drei Kirchen, Mozart's Orgelmesse, J. Haydn's *Missa Sti Joannis de Deo* (Komp. um 1770), die Nelsonmesse, *Missa Sti Nicolai G*-dur (1772).

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Altenburg, Johann Ernst. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst usw. Zwei Teile. Halle, J. Chr. Hendel, 1795. Verlag der Neuausgabe R. Bertling, Dresden, 1911.

Beethoven-Forschung. Lose Blätter, hrsg. von Dr. Thdr. v. Frimmel. 1. Heft. 8°. Wien, R. Lechner's Sort., 1911. ℳ 1,—.

Beck, Jean. La Musique des Troubadours. 8°, 128 S. mit 12 Tafeln. Paris, H. Laurens. Editeur (1910).

Hat Beck in den »Melodien der Troubadours« seine Methode der rhythmischen Lesung wissenschaftlich begründet, so sucht er in dem vorliegenden Bändchen der Sammlung »*Les musiciens célèbres*« ein lebensfrisches Bild von dem Leben und Weben der Troubadours und Trouvères zu geben. In den wenigen Seiten ist unter Vermeidung von Einzelheiten ein reicher Stoff anschaulich verarbeitet. Wir lernen den niederen Musiker des Mittelalters in Wort und Bild kennen und seine Vielseitigkeit bewundern. Als eine Weiterentwicklung seiner Kunst werden dem Verfasser die Lieder der Troubadours und Trouvères nicht erklärlich, die vom 11. bis 14. Jahrhundert diesseits und jenseits der Loire in der Vulgärsprache erstehen. Die kirchliche Kunst mit ihren Sequenzen und Terz spielt nach ihm eine vermittelnde Rolle; auf dem Limousiner Boden mit seiner reichen kirchlichen Praxis scheint eine Befruchtung stattgefunden zu haben. Er schildert Wesen und Schaffen der Troubadours, skizziert, unterstützt von trefflichen Faksimilien, die schriftliche Überlieferung, erklärt die Notationen des Mittelalters und geht dann, geleitet durch den Quellenvergleich, zur Darstellung seiner rhythmischen Lesungsprinzipien über, die ich bereits bei Besprechung des Hauptwerkes in Zeitschrift X 5, geschildert habe. Eine hübsche Charakterisierung der einzelnen Formen schließt sich an. Wir lernen die vornehmsten Typen in Wort und Weise kennen und sehen ihre bedeutendsten Vertreter an uns vorüberziehen. Gegen die Übertragungen der Melodien steigen in mir einige Bedenken auf, denen aber bis auf wenige Fälle fester Boden fehlt, da die zugrunde gelegten Quellen nicht genannt sind. So müßte *Grieviler par maintes fies* auf Grund von Rom reg. lat. 1490 einige wesentliche melodische Veränderungen erfahren. In *Volez vos que je vos chant* möchte ich die auftaktige Lesung der letzten Zeile vorschlagen. In *Ce fut en mai* ist die schöne Linie der Fassung Paris fr. nouv. acq. 1050 wesentlich gestört. Für *Quant li rossignol* scheint eine andere Quelle als die auf Tafel VI faksimilierte als Unterlage gedient zu haben, denn hiermit ergeben sich erhebliche Abweichungen. In *Dehors Lonc pré* erscheint mir der Moduswechsel am Schluß nicht motiviert. In der *quarte Estampie Royal* hätte trotz des Punktes der Vorlage der Halbschluß des ersten Abschnitts aus dem Melodiebau heraus anders gestaltet werden müssen. Im ganzen macht der Band einen erfreulichen Eindruck und ist wohl geeignet, schnell in die Kunst der Troubadours und Trouvères einzuführen. J. Wolf.

Bernoulli, Eduard, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Eine bibliographische und notentypographische Studie. 8°, 116 S. Mit 33 Notenbeilagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. Geh. ℳ 3,50, geb. 4,50.

Ausgehend von dem Gesichtspunkte, daß für die Ausgabe alter Musik noch keine einheitlichen Gesichtspunkte gewonnen seien, suchen B.'s Untersuchungen zur Klärung beizutragen. Bei der Behandlung der Schlüssel in den Ausgaben Eitner's, v. Liliencron's und Prüfer's setzt seine Kritik ein. Richtig ist seine Beobachtung der schwankenden Schlüsselüberlieferung in den Quellen

des 16. Jahrhunderts und die daraus gezogene Folgerung, daß ihr keine übergroße Wichtigkeit beizumessen ist. Darum braucht aber der *c*-Schlüssel in seinen gebräuchlichen Stellungen nicht zugunsten des Violinschlüssels durchaus aufgegeben zu werden. Vermag er doch am besten ohne zu starke Inanspruchnahme von Hilfslinien den Stimmcharakteren gerecht zu werden. Besonders wertvoll ist der zweite Teil der Arbeit, in dem B. auf die Liedtechnik des 16. Jahrhunderts tiefer eingeht. Seine Untersuchungen über die Verwendung der Melodien *Fortuna desperata*, *Adieu mes amours* usw. in ihrer Verkettung mit andern weltlichen und geistlichen Liedern und in ihrer Verwendung als Tenorweisen sind höchst lehrreich; seine Vermutung des Γ-Schlüssels in *Ain frölich wesen* ist durchaus zutreffend. Eine Fülle neuer Liedsätze, vor allem aus Basler, St. Galler und Münchener Quellen werden unserer Kenntnis erschlossen. Die Form, unter welcher dies geschieht, ist für den Unterricht sehr nützlich, für Denkmäler-Ausgaben aber schwerlich annehmbar.

J. W.

Bopp, A., Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik. Sonderabdruck aus den Württ. Jahrbüchern für Statistik und Landeskunde. Jahrgang 1910. 2. Heft. 4°. 29 S. Stuttgart, W. Kohlhammer 1911.

Nach den Arbeiten G. Bossert's über die Hofkantorei hat in dieser gründlichen und großenteils auf ganz neuem Aktenmaterial aufgebauten Abhandlung auch die Stiftsmusik in Stuttgart ihren Historiker gefunden. Es wird immer mehr Licht in der arg vernachlässigten musikalischen Vergangenheit Württembergs, und das Resultat aller dieser Forschungen ist die Aufdeckung zwar keiner welterschütternden musikalischen Leistungen, wohl aber einer reichen und gesunden Musikkultur, die sich keineswegs abseits von der großen Heerstraße, sondern in regem Wechselverkehr mit den deutschen Landsleuten sowohl als mit Franzosen und Italienern entwickelt hat.

Stuttgart hat mit der Lehre der sächsischen Reformatoren zugleich auch ihre musikalischen Hauptstützen, die Schulchöre, übernommen. Der Kantor am Pädagogium besorgte mit seinen Schülern den gesamten musikalischen Kirchendienst, zu welchem Zweck in der Schule täglich eine Gesangsstunde angesetzt war. Die Aufgabe des Chores war nicht minder umfangreich als in Sachsen, sie umfaßte zwei figurierte Gesänge an jedem Sonntag und meist ebensoviele im Samstagsgottesdienst. Das Kernstück seiner Bibliothek scheint lange Zeit das Choralbuch von S. Hemel von 1569 gebildet zu haben. 1620 erscheinen neben Orlando di Lasso und den Norddeutschen H. Prätorius und M. Vulpius bereits auch die Venezianer und ihre deutschen Schüler, vor allem G. Gabrieli und H. L. Hassler, ebenso findet sich Schade's großes Sammelwerk. Die Stifter waren teils Behörden, teils Privatpersonen. Indessen scheint trotz dieses regen Interesses das Adjuvantentum, diese Hauptstütze der sächsischen Kantoreien, in Stuttgart nicht recht in Flor gekommen zu sein. Schon 1617 finden sich Klagen über mangelhafte Besetzung der Männerstimmen. Offenbar reichten die auch hier herangezogenen Lehrer nicht aus, und die Tübinger Studenten, die ab und zu einsprangen, waren natürlich nur in den Ferien zu haben. Deshalb wurde dem Chore im Jahre 1618 eine teils aus öffentlichen, teils aus privaten Mitteln besoldete Instrumentalmusik von 6 Personen zur Seite gestellt, die den Chor in der Kirche und auch bei einigen Übungsstunden in der Schule zu unterstützen, daneben aber auch das Ablasen und die verschiedenen Aufwartungen für die Bürgerschaft zu besorgen hatte. Nicht ohne Interesse ist dabei die Bemerkung, daß nur bei Hochzeiten von Standespersonen Zinken und Posaunen, bei »schlechten und gemeinen« dagegen »allein Geigen und anderes Saitenspiel« in Anwendung kommen sollten. Dieser »Staat und Ordnung« von 1618, der 1652, nachdem die Stiftsmusik in den Kriegsnöten fast ganz verschwunden war, eine zeitgemäße Reform erfuhr, ist nicht allein für den Musiker, sondern auch für den Liturgiker von Wert, denn er geht auf das Verhältnis von Chor, Orgel, Gemeinde und Instrumentalmusik zum Teil ausführlich ein. Der Geist, der in dieser Stiftsmusik herrschte, war lange Zeit, stark konservativ; selbst Osiander's Choralbuch vermochte sich erst ca. 1650 in der Stiftsmusik einzubürgern. Der Hauptvertreter dieser Richtung war der Stiftsorganist Phil. Fr. Bödecker, der selbst ein umfangreiches 5stimmiges Psalmenwerk für die Stiftskirche komponiert hat. Der bekannte Streit zwischen ihm und Capricornus gestaltete sich zu einem Kampfe zwischen alter und neuer Kunst, deren Eindringen Bödecker freilich nicht hindern konnte. Wurde doch 1656 ein Hauptwerk der neuen Richtung, Hammerschmidt's Dialoge, für das Pädagogium angeschafft, und vollends der im Anhang abgedruckte Katalog der erweiterten Stifts-

musik von 1695 zeigt, daß die neue italienische Kunst auch in Württemberg zu voller Herrschaft gelangt war.

Das 18. Jahrhundert brachte, wie überall, so auch hier den Verfall des Schulchores. 1716 erscheint die erste Frauenstimme im Kirchendienst, zugleich erlahmt das Interesse des Gymnasiums für den Gesang überhaupt. Das Kantorat geht allmählich von den Gymnasiallehrern auf die Volksschullehrer über.

Auch zur Biographie der einzelnen Persönlichkeiten bringt Bopp wichtiges neues Material, so über H. Ulr. Steigleder, Bödecker, vor allem aber über Kusser, den Vater und den Sohn. Von dem Vater ist neben einer wichtigen Autobiographie sogar noch die Examensarbeit erhalten, die er vor seiner Anstellung am Pädagogium liefern mußte. Kusser, der Sohn, dagegen, als dessen Geburtsjahr endgültig 1657 festgestellt wird, erscheint bereits in jungen Jahren als vollendeter Generalbaßspieler und tüchtiger Kontrabassist.

Sehr dankenswert sind endlich auch die der Abhandlung als Anhang beigegebenen Kataloge von Musikalien und sonstige Urkunden, vor allem die Württembergische Zinkenisten-Ordnung von 1721, ein kulturgeschichtlich sehr interessantes Dokument, das für die Verhältnisse im süddeutschen Zunftwesen hohe Bedeutung besitzt.

Schon diese kurze Inhaltsangabe mag zeigen, daß diese Arbeit Bopp's die Aufmerksamkeit der Forschung in vollstem Maße verdient. Sie ist ein deutlicher Fingerzeig dafür, was sich unter kundigen und sorgfältigen Händen noch alles aus der württembergischen Musikgeschichte herausholen läßt. H. Abert.

Brenet, Michel. Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais. Documents inédits, recueillis et annotés. Gr. 8°, 380 S. Paris, Libraire Alphonse Picard et Fils, 1910.

Als jüngste Publikation der rührigen Ortsgruppe Paris liegen archivalische Forschungen der trefflichen französischen Musikgelehrten Michel Brenet über die Musiker der Sainte Chapelle du Paris in Paris vor. Das Werk, hervorgegangen aus umfassenden Aktenstudien in den Archives Nat., in der Bibl. de la ville, Bibl. Nat., Bibl. de l'Arsénal, Bibl. Mazarin verdient alles Lob. So trocken diese Auszüge auf den ersten Augenblick anmuten, eine so beredte Sprache führen sie bei näherer Beschäftigung. Das Sängerinstitut an der heiligen Kapelle, welche von Ludwig dem Neunten als Aufbewahrungsort für die Dornenkrone und Teile des heiligen Kreuzes gestiftet worden ist, ersteht lebendig vor uns. Im Zusammenhange mit den politischen Ereignissen verfolgen wir sein Auf und Nieder. Wir lernen die Rechte und Pflichten der Mitglieder kennen, erfahren von den Forderungen, die an die Singknaben gestellt werden, und von der Erziehung, welche ihnen zu teil wird. Wir begleiten sie bei ihren verschiedenen Funktionen in der eigenen, aber auch in fremden Kirchen bei den mannigfachsten Gelegenheiten, und nehmen Anteil an ihrem Freud und Leid. Groß war sicherlich der Schmerz, als das Kapitel 1671 mit Berufung auf das Urteil der Durandus und Gerson und auf die Entscheidungen des Basler Konzils sowie der theologischen Fakultät zu Paris 1444 dem Mummenschanz der Chorknaben in der Kirche am Feste Innocentium ein definitives Ende machte. Gar mancher treffliche Musiker, der sich in der Geschichte einen Namen gemacht hat, begegnet in diesen Aktenstücken, die sich auf die Zeit von 1299 bis 1790 erstrecken. Wichtig ist die Feststellung des Magister Julianus de Maris als *doctor puerorum capellae regalis Parisiensis* von 1347—54, interessant das neue Aktenmaterial, welches für die Meister Fede, den durch seinen Scheidegruß an die Paduaner Studenten des kanonischen Rechts bekannten Crispinus Destappen, für Cretin, Bournonville, Picot usw. dargeboten wird, nicht zu verschweigen die große Periode der heiligen Kapelle, in der Claude de Sermisy, Belin, Pierre Certon und Noel Cybot neben einander gewirkt haben.

Soweit ohne Nachprüfung geurteilt werden kann, ist das Aktenmaterial korrekt vorgelegt worden, und das bedeutet schon eine hervorragende Leistung, ohne die trefflichen literarischen Beziehungen, welche Verfasserin zu der bisher vorliegenden musikalischen und archivalischen Literatur geknüpft hat. Eine Reihe wertvoller bio-bibliographischer Skizzen über Certon, Bournonville, Formé, Picot, Auxcousteaux, der dem Kapitel viel zu schaffen gemacht hat, Gobert, Soulié, Ouvrard, M. A. Charpentier, Marin de la Guerre, Bernier und François de la Croix schließen den Band ab. Das Werk bildet einen wichtigen Baustein zur Aufrichtung einer festgegründeten französischen Musikgeschichte und ist aufs wärmste zu empfehlen. Mit Freuden wäre es zu begrüßen, wenn die Arbeit allenthalben Nachahmung fände, denn aktenmäßige Darstellungen der Musikverhältnisse an

Kirchen, Höfen und Kommunen, welche auf eine längere Entwicklung zurückblicken, tun uns not. J. W.

Deutscher Bühnen-Spielplan. Mit Unterstützung des deutschen Bühnenvereins. 14. Jahrg. 1909/1910. Register. Kl. 8° 196 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 5,—.

Über die Wichtigkeit dieser Statistiken braucht weiter kein Wort verloren zu werden. Einige Daten seien auch mehr im Hinblick auf frühere Jahre angemerkt. Seit drei Jahren nimmt die Aufführungszahl von Puccini's Madame Butterfly immer noch zu, mit 473 Aufführungen stand auch das Werk letztes Jahr an vorderster Linie. Wer Gelegenheit hat, die gegenwärtige deutsche Musik zu verfolgen, trifft auch die oft sehr starken Einflüsse Puccini's bis in den Konzertsaal. Aber auch d'Albert mit seinem Tiefland hat sich, fast überraschend während dreier Jahre gehalten (409 Aufführungen). Über 400 Aufführungen (428) erlebte nur noch Carmen, ein Wagner'sches Werk hat diese Zahl noch nie erreicht (Tannhäuser 369, Lohengrin 368, Meistersinger 234 Aufführungen). Sehr stark sind die Straußschen Werke in den Hintergrund getreten; Salome, die mit 284 (1906/07) Aufführungen ihren höchsten Rekord erreichte, weist nur noch die Zahl 37 auf (Elektra 65, gegen 105 im Vorjahre). — In der Operette war der Mann des Jahres Leo Fall, der mit gegen 4000 Aufführungen seiner Werke höher gestiegen ist als Lehár und O. Straus zusammen. — Versuche, ältere unbekannte Opern auf die Bühne zu bringen, finden sich in diesem Jahre nirgends. Der 100. Geburtstag Cherubini's hat nicht ein einziges Theater zur Aufführung irgend eines Werkes bewogen. Ebenso stark wie das Theaterphlegma trägt an solchen Verhältnissen Gedankenlosigkeit die Schuld. Ein Theater macht dem andern sehr oft etwas nach, von dem es zum Voraus weiß, daß weder ein künstlerisches noch ein finanzielles Ergebnis herausspringt, aber, man brauchte doch nicht selbst die Initiative zu ergreifen und konnte, was vor allem wichtig ist, kopieren. Wenn man bedenkt, wie gar manches doch auf dem Gebiete des Schauspiels versucht wird, so läßt sich wohl nicht anders schließen, als daß die musikalische Regsamkeit sich in bescheidensten Grenzen hält.

Fischer, Eugen, Neue Gesangschule mit praktischen Beispielen auf dem Grammophon. Theoretischer Teil. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

Der Wert dieses vom österreichisch-ungarischen Kultusministerium staatlich subventionierten Lehrwerkes für Gesangskunst, dessen theoretischer Teil uns vorlag, besteht darin, daß wirklich hervorragende Künstler ihres Faches, für Sopran Grete Forst, Elise Elizza, für Mezzosopran und Alt Laura Hilgermann, für Bariton der leider schon verstorbene Leopold Demuth und so noch einige andere erste Größen sich über ihre Gesangsweise und die Art zu üben aussprechen und Übungen sowohl wie Musterstücke dem Grammophon anvertraut haben. Es ist unbestreitbar, daß das Werk große historische und praktische Bedeutung hat, die bei weiterem Ausbau immer mehr gewinnen wird; besonders für vorgeschrittene Gesangsbeflissene wird sein Studium von bester Wirkung sein, und Konservatorien sollten sich diese Art, Lehrbeispiele zu geben, mit Erläuterungen durch die Künstler, nicht entgehen lassen.

M. Seydel.

Gmelch, Joseph, Die Viertelsstufen im Meßtonale von Montpellier. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), herausgegeben von Prof. Dr. P. Wagner, Heft VI. 8°, 75 S. Eichstätt, Brönner'sche Buchdruckerei, 1911.

Das Studium des Kodex Montpellier H 159, der in der Choralgeschichte mit seiner doppelten Bezeichnung der Melodien mit Hilfe linienloser Neumen und der Buchstabenreihe von A—P eine wichtige Rolle spielt, hatte schon Vincent und nach ihm Riemann und Wagner auf Grund der den Buchstaben eingemischten Zeichen ⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟ zur Annahme von kleineren Intervallen als den Halbton in den liturgischen Gesängen der römischen Kirche vor Einführung des guidonischen Liniensystems geführt. Gmelch erbringt in vorliegender Schrift den Beweis, daß die aufgeführten Zeichen wirklich Tonstufen entsprechen, welche den diatonischen Halbton teilen. Reich durchsetzt mit solchen Diesen sind nach seinen Untersuchungen namentlich die Gradualien, Introitus, Traktus und Offertorien der ältesten Feste, geringer ist ihre Zahl bei den jüngeren Alleluia-Melodien und Kommunionen. Ganz verständlich sind sie heimischer im Solo- als im Chorgesang. Am häufigsten begegnet der quasi Viertelton ⌝ zwischen *h* und *c*, demnächst ⊣ zwischen *E* und *F*; seltener im Gebrauch sind ⌜ zwischen *a* und *b* und ⌟ zwischen *e* und *f*, und nur wenige Male anzutreffen ist ⊢ zwischen *B* und *C*. Die graphischen Zeichen lassen auf griechischen Einfluß schließen. Ihr praktischer

Gebrauch ist bis zum 11. Jahrhundert, in welcher Zeit der Kodex Montpellier zu didaktischen Zwecken mit ganz anderer Anordnung des Melodienmaterials abgefaßt worden ist, verbürgt. Als Gründe für den Untergang dieser kleineren Intervalle, welche noch heute im orientalischen Kirchengesange begegnen, führt Verf. die Trennung der abend- und morgenländischen Kirche und mit Wagner die Diatonisierung durch das guidonische Liniensystem an. Die Schrift ist klar abgefaßt und reich mit überzeugenden Beispielen ausgestattet. J. W.

Hirsch. Die Choralreform unter Papst Pius X. »Der schwäbische Schulmann«. Eine Folge zwanglos erscheinender Aufsätze. Herausgegeben von Jos. Karlmann-Brechenmacher. Lex. 8°, 33 S. Stuttgart, J. K. Brechenmacher, 1911. ℳ —,60.

Hoffmann, E. Th. A. Musikalische Novellen. Eingel. und hrsg. von E. Istel. Universal-Bibliothek Nr. 5274. 16°, 120 S. Leipzig, Ph. Reclam j. (1911). ℳ —,20.

Jacobson, Fritz. Hans Gregor's komische Oper 1905—1910. Berlin, Oesterheld & Co. ℳ 3,—.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1910. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 17. Jahrgang. Lex. 8°, 119 S. Leipzig, C. F. Peters, 1911. ℳ 4,—.

Krause, Karl Christ. Frdr. Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik. 2. verm. u. verb. Aufl. Hrsg. v. Aug. Wünsche. Gr. 8°, X, 181 S. Leipzig, Dieterich, 1911. ℳ 2,50.

Launis, Armas, Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodieen. Eine Studie aus dem Gebiet der vergleichenden Volksmelodienforschung. 8°, II, XXX, 125 S. Helsingfors, 1910.

Unter Runenmelodieen versteht man die im estnischen und finnischen Sprachgebiet auf epische Texte gesungenen Melodieen. Launis, dem wir bereits die Bekanntschaft mit den lappischen Juoigosgesängen verdanken, hat im vorliegenden Buch die Runenmelodieen mit eingehendster Gründlichkeit untersucht. Sein Material entnahm er in erster Linie handschriftlichen Sammlungen, welche etwa im Jahre 1875 begonnen wurden; in zweiter Linie kommen auch gedruckte Melodieen in Betracht. Es lagen ihm nicht weniger als 2800 Lieder vor. Seine Untersuchung verfolgt, wie das Vorwort angibt, einen doppelten Zweck: Einmal sollen Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Versmaßes des finnischen Nationalepos »*Kalevala*« geliefert werden (alle behandelten Gesänge schließen sich nämlich diesem Versmaß mehr oder weniger eng an). Sodann sollen die Melodieen nach ihren charakteristischen Merkmalen beschrieben werden und zwar in übersichtlich-statistischer Weise, um dem vergleichenden Volksliedforscher eine rasche und leichte Benutzung zu ermöglichen. Die Melodieen werden je nach ihrem rhythmischen Grundschema in eine Reihe von Typen eingeteilt, und innerhalb eines jeden Typus kommen folgende Punkte zur Behandlung: 1. Melodik (Umfang, Tonalität, Kadenzierung, zum Teil auch Zugehörigkeit der melodischen Haupttöne zum Tonika- oder zum Dominantdreiklang), 2. Rhythmik, 3. Text, 4. Wechsel zwischen Vorsänger und Chor, beziehungsweise Nachsänger, 5. Verbreitung der Melodieen innerhalb der untersuchten Gebiete.

Der Verfasser hofft, daß sowohl seine Methode als auch sein System der massenhaft eingeführten Abkürzungen (Buchstaben und Ziffern) Nachahmung finden werde, natürlich je nach Beschaffenheit der zu untersuchenden Melodieen abgeändert. In der Tat kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der vergleichenden Volksliedforschung, wenn sie einmal größere Ausdehnung annimmt, derartige übersichtliche Statistiken unentbehrlich sein werden. Freilich setzt die Beherrschung der von L. angewandten Abkürzungen ein eingehendes Studium derselben voraus. Vor allem aber wäre es wünschenswert gewesen, daß er uns wenigstens von den wichtigsten Typen je ein Beispiel in Noten mitgeteilt hätte. Er selbst kam doch von der konkreten Melodie aus zu seinen Abstraktionen und kann dem Leser kaum zumuten, sich mit diesen allein zu begnügen. Durch den Verzicht auf Notenbeispiele wird nicht nur das Verständnis derartiger Untersuchungen erschwert, sondern die Beschäftigung mit dem Volkslied verliert auch den ihr ursprünglich innewohnenden künstlerischen Reiz.

Die Ergebnisse, zu welchen der Verfasser hinsichtlich der fünf oben angeführten Punkte für die verschiedenen Melodietypen gelangt, lassen sich infolge der Mannigfaltigkeit dieser Typen und ihrer Unterabteilungen hier nicht einmal andeutungsweise besprechen. Zum Schluß gibt L. Bemerkungen über die vermutliche Herkunft und das vermutliche Alter der Runenmelodieen. Manche Typen hält er für ursprünglich finnisch, andere für

entlehnt, namentlich von den Russen (auch die Mehrstimmigkeit, die aber in den Sammlungen so wenig berücksichtigt ist, daß sie nicht näher untersucht werden konnte, scheint russischer Art zu sein); doch sind seiner Meinung nach die Melodieen der den Finnen benachbarten Völker noch nicht so ausreichend gesammelt, daß sich bestimmte Entscheidungen treffen ließen. Noch weniger läßt sich über das Alter der Melodieen feststellen. Manche wurden nachweisbar schon im 17. Jahrhundert gesungen; andere, und zwar gerade die musikalisch reichsten, scheinen erst in neuester Zeit eingewandert zu sein und das alte Volksgut zurückzudrängen; wieder andere mögen uralt sein, indem sie in der sogenannten gemeinfinnischen Zeit, als die Finnen noch südlich von ihren jetzigen Gebieten wohnten, von den Südwestslawen übermittelt wurden.

Wenn L. glaubt, daß seine Untersuchungen trotz ihrer Spezialisierung und ihrer zurzeit noch notwendigen Lücken in Zukunft in weiteren Zusammenhängen Verwendung finden werden, so gibt er sich damit gewiß keiner Täuschung hin; denn es ist unmöglich, daß die vergleichende Volksliedforschung ein Werk von solcher Gründlichkeit und Zuverlässigkeit beiseite liegen lassen könnte.

R. Hohenemser.

Moszkowski, Alex. Das Pianola. Ein Beitrag zur Kunstphilosophie. 8°, 30 S. Berlin, Schlesinger'sche Buchh., 1911. ℳ —,50.

Penkert, Ant. Kampf gegen die musikalische Schundliteratur. 1. Das Gassenlied. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ —,60.

Rattay, Kurt. Die Ostracher Liederhandschrift und ihre Stellung in der Geschichte des deustchen Liedes. Auf Grund der handschriftlichen Liedersammlungen des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts untersucht. Gr. 8°, XII, 135 S. Halle a. S., M. Niemeyer, 1911.

Rau, Carl A. »Liebelei«. Ein Führer durch die gleichnam. Oper Franz Neumann's. [Text v. Arth. Schnitzler.] Kl. 8°, 46 S. Kempten, T. Dannheimer, 1911. ℳ —,60.

Rutz, Ottmar, Sprache, Gesang und Körperhaltung. München, C. H. Beck, 1911.

Als Weiterführung seiner »Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme« gibt Rutz hier ein Handbuch zur Typenlehre, das sich als sehr praktisch und übersichtlich sofort empfiehlt. Die gedrängten und klaren Auseinandersetzungen leiten das Verzeichnis der festgestellten Sprachwerke und Tondichtungen vortrefflich ein, und einige gute Abbildungen und Übersichtstabellen erhöhen die Verständlichkeit der ganzen Sache. Es ist kein Zweifel mehr, daß sich mit diesen Beobachtungen, mag man sich im Einzelnen auch Abänderungen in der Auffassung vorbehalten, ein Gebiet der humanistischen Selbsterkenntnis und Weiterentwicklung eröffnet hat, das man sich so in die Augen springend nie hätte träumen lassen; für Gesang- und Sprachkundige ist das Buch in gleicher Weise unentbehrlich. M. Seydel.

Rychnovski, Ernst. Fünfzig Jahre Deutscher Männergesangverein in Prag. 8°, 89 S. Prag, Verlag des Deutschen Männergesangvereins, 1911.

Söhle, Karl. Der heilige Gral. Eine Musikantengeschichte. Leipzig, L. Staakmann. ℳ 1,—.

Steiner, A. Robert Schumann. Ein Gedenkblatt. Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, 1911. Lex. 8°, 34 S. mit Bildnis. Zürich, Hug & Co., 1911. ℳ 2,40.

Van den Borren, Charles, Guillaume Dufay. Son importance historique. (Extrait des Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique. XXIe session. Congrès de Liège, 1909). 8°, 10 S. Liège, Henri Poncelet, 1909.

Die kleine Schrift bildet das Vorwort zu einem umfangreichen Werke über das Leben und Schaffen Dufay's, welches der Verf. unter der Feder hat. Neue Tatsachen oder Gesichtspunkte werden bisher nicht vorgebracht. Hoffen wir, daß mit dem Hauptwerke die Kenntnis des Stilwandels um 1400 und der Technik des 15. Jahrhunderts wesentlich gefördert werde. J. W.

Wagner, Peter, Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. Erster Teil: Ursprung und Entwickelung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. 3. Aufl. 8°, XI u. 360 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. Geh. ℳ 7,—, geb. 10,—.

Wagner's »Einführung« hat sich seit langer Zeit als ein trefflicher Führer durch die Choralwissenschaft bewiesen. Wissenschaftlich fest begründet, ausgezeichnet im Aufbau und klar in der Sprache, hat sie sich den ganzen Konti-

nent erobert. Die dritte Auflage der deutschen Fassung, welche jetzt in neuem Verlage erschienen ist, zeigt gegenüber der zweiten mannigfache Veränderungen, vor allem in den Kapiteln über die Entwickelung der Offiziumshymnen, über die Fixierung der römischen Liturgie und des römischen Gesanges, über Sequenzen und Tropen und in der Beifügung eines Registers. So mancher kurze Satz, so manche Anmerkung zeugt davon, wie aufmerksam der Verfasser alle Fortschritte der Erkenntnis auf liturgischem Gebiete verfolgt. Sein Werk steht auf der Höhe der Forschung und ist jedem zu empfehlen, der für die Geschichte der Musik und der Gottesdienste Interesse hat. J. W.

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. Herausgegeben von Erich Kloß. 8°, 603 S. Schuster & Löffler. Berlin u. Leipzig. ℳ 5,—.

Eine der wichtigsten Briefsammlungen, obwohl ein großer Teil des Materials bereits früher in den Bayreuther Blättern und in anderen Zeitschriften oder Büchern veröffentlicht worden war. Neu aufgenommen und zum ersten Male publiziert sind die vollständigen Briefe an Porges und Klindworth, die ausgewählten an Standhartner, Verena Stocker, Glasenapp und drei Briefe an Prinzeß Hohenlohe. Unter den sonstigen Adressaten sind besonders hervorzuheben: Brahms, Bülow, Cornelius, Hanslick, Levi, Nietzsche, Schnorr. Eine Fülle wichtiger Aufschlüsse über Wagner's Leben und Schaffen bietet sich hier dar. Kurze Anmerkungen und ein Vorwort des inzwischen verstorbenen Herausgebers orientieren über manches, das den Briefen nicht zu entnehmen ist. Nicht notwendig war der Ausfall gegen die von Bayreuth aus vergeblich zu verhindern gesuchte Publikation der Wagner'schen Briefe an Cornelius durch die Cornelius'schen Erben, denen hier vorgeworfen wird, sie hätten die Briefe als »Ergänzung bedeutungsloser Überflüssigkeiten« herausgegeben. Ob die Tagebücher und Briefe des Barbier-Komponisten, die freilich viele dem Bayreuther Dogma zuwiderlaufende Tatsachen darlegen, wirklich so bedeutungslos sind, bleibe dahingestellt. Edgar Istel.

Wirth, Hermann Felix. Der Untergang des niederländischen Volksliedes. Gr. 8°, XVI u. 357 S. Haag, M. Nijhoff, 1911. Fl. 5,—.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 104, April 1911. Enthält die Voranzeigen von Schein's *Cymbalum Sionium* (GA. IV), hrsg. v. A. Prüfer, von H. Elmenhorst's Geistlichen Liedern, komp. von J. W. Franck u. a. Denkmäler deutscher Tonkunst, hrsg. v. J. Kramalicki u. W. Krabbe. Ferner enthält das Heft interessante Nachrichten über Publikationen der *Associazione dei Musicologi Italiani*, unter denen die *Monumenti dell'Arte musicale italiana* neben dem *Catalogo Generale* wohl den ersten Rang einnehmen werden. Weiter sei auf die Kaiser-Ausgabe von Louis Ferdinand's Werken hingewiesen.

Reeve's Catalogue of Music and musical literature. Part. 31, 1911. London, W.C. 83. Charing Cross Road.

Dictionary-Catalogue of operas and operettas which have been performed on the public stage.

It is often assumed, at least by persons who have given but little attention to the subject, that professional critics, notably those of the musical persuasion, are nearly, if not quite, infallible, and, like Kings and Emperors imagine they can do now wrong. There are moments in the existence of these critics, however, say, for instance when they are suffering from indigestion, (to which some of them are peculiarly liable—experto crede—) when they are painfully querulous, and, sometimes downright savage and dangerous. At such moments the best of us are hardly safe from their violent onslaughts. Judging from the withering and drastic style of treatment to which Mr. Franz Stieger has subjected my poor little book in the columns of the October issue of the "Zeitschrift", he must, surely, have been in some such frame of mind and condition of body. when he penned his phillipic. Be the cause what it may, the effect was unsavory, unmerciful, and anything but just.

Not to mention the trifling circumstance that by reprinting, verbatim et literatim, three whole pages of my work, without permission, he has come nearer the danger point

of infringement of copyright than he probably suspects, he has made these pages the sole mark at which he directs the fire of his relentless artillery. He should, it seems to me, in common justice and decency, have waited for the complete book before letting slip the dogs of war. Instead of this, without warrant of any kind, he opens the attack by asserting with no mental or other reservation whatsoever, that my booklet is big and bulky, chiefly, if not solely, because it contains the titles etc., of all sorts of things musical, and not, as claimed, of Operas and Operettas only. This is not the fact. Being at the time of writing under the disadvantage of not having at hand my musical library, or notes of any kind, I am unable to give chapter and verse, but my honored and venerable collegue may, nevertheless take my word for it, that most, if not all, of the 28,015 works, mentioned in this "Dictionary-Catalogue" of mine, are styled, by one authority or another, either Opera or Operetta. Now, as stated in the prefatory remarks in the book,—wich Mr. Stieger should have consulted before making his strictures,—no less than 353 different definitions of lyric productions were encountered in the course of this compilation. So many doctors disagreeing, there was no alternative but to include every one of these real, or supposed Operas and Operettas in this collection.

As a proof, however, that I incline to quality rather than to quantity, may be cited the fact, that when, some four years ago, I spent over three most interesting and instructive months in Washington, D. C., probing the rich resources of the splendid and rapidly growing musical library of Congress there, under the ever watchful eye, and clear brain of Oscar G. Sonneck, I cut out several hundreds of works elsewhere styled Operas, but which on close scrutiny, proved not to be such, whatever else they may have been. One sample must here suffice for the rest. On my arrival in the Capital, the list of Operas and Operettas in my manuscript, credited to the great English composer, Henry Purcell, was forty—three. After a careful study of W. Barclay Squire's admirable and exhaustive monograph on this too much neglected composer, seven only were retained. So with many of the rest specially handled by German, French, Italian, Belgian and other noted writers.

In the face of all this I, for one, do not feel disposed to reduce the totals given in my booklet, nor to accept those, somewhat dictatorially, given in their place, by Mr. Stieger, not, at least, until he has given substantial proof that he is in possession of later, and better information than that of the authorities above quoted and of scores of others to which I have had access in England, Germany and on this side.

Anybody who has had experience in compiling books, especially dictionaries of this nature, will readily admit that it is not only difficult, but next to impossible to avoid mistakes. That even Mr. Stieger, with all his ripe knowledge, and vast experience of things operatic, and otherwise, is no exception to the rule, is amply proven by his having, in more instances than one, in this very criticism, where in he ponts out errors on my part, made others of his own. One example in proof. When speaking of "Abekar", he adds ("richtig Akébar") Now in Riemann's "Opern-Handbuch", to which, as most musicians know, Mr. Stieger was an important contributor, it reads as I have given it. It may be that, in this case, he has confounded this title with "Akébar", a lyric drama by the Abbé Mailly, a work which not having been performed in public, would not have found admission into my book at all, but for the simple reason that by some writers it is considered as the first real French Opera.

Here I may as well plead guilty to the soft impeachment of having mixed up with "Akebar" — not "Akébar", —Mr. Stieger notwithstanding, Victor Roger fils, with Victor Roger père, a pardonable enough error, as the name of the latter is not mentioned, so far as I know, in any of the existent biographies of musicians. There is so far as I am concerned, just a crum of negative satisfaction in the discovery that in his review, Mr. Stieger credits me with "W. B. Roger", instead of "V. B. Roger". Well indeed may one exclaim:

T is strange such difference should be,
Twixt tweedledum and tweedledee.

If Mr. Stieger had only carefully read the aforesaid prefatory remarks appended to my work, before rushing into print he would have seen, and appreciated, how great the difficulty has been in fixing the nationality of quite a large number of operatic composers. In this case he would not have expressed so much surprise why, for instance, Rudolphe Kreutzer has an interrogation mark after the word "German", indicative of his nationality. This straining at a gnat and swallowing at a camel, is somewhat remarkable in a man of such broad views as Mr. Stieger is credited with having. He carps at the spalling fact that Kreutzer, with a distinctly German patronym, is, with a saving clause, dubbed "German", and has not a word to say touching Haendel being classed as German too, although he lived so long in England, that he is there, generally, claimed as an Englishman.

He enters a strong protest, too, against the date of birth and death being given after each and every mention of the Composers names, in part one. He gives his ipse dixit, that this is a waste of paper and space, which would have been obviated, had these dates been given once for all, in part two. All this may be true, but having at the outset promised that the references should be "handy", I decided, after due deliberation, to adopt the plan followed in the book, the "vain repetition" and waste of paper and space notwithstanding.

To his objections to my having put the chief word in front and the accompanying ones in parenthesis,—for instance Spinola (Isabella) in place of Isabella Spinola—I have simply to say, that my error, if error it be is considerably modified by the suggestion in the same prefatory remarks that "Should any particular work not appear in one place, it will, it is hoped, be found in another".

Just one work more anent these insignificant quibbles, for such they are. There would have been no undue stretch of generosity or courtesy on Mr. Stieger's part had he given me some little credit for having placed interrogation marks in nearly every case in the book, where there was any reasonable doubts as to the accuracy of the title of the words, nationality of composers, exact spelling of names, dates of births and deaths, and sundry other inevitable details.

In one respect, at least, I am in perfect accord with my revered and well equipped colleague, and that is in the suggestion that the value of the book would have been considerably enhanced, had the date and place of the first performance, the name of the librettist, and the genre of each Opera been given. It would too, doubtless, have been additionally enhanced had the plot, or argument of each work, the titles of the choicest morceaux, the names of the performers in the original cast, the name of the director and the composition of the orchestra under his control been given. All this, however, is outside the avowed object and scope of the work, as may be gathered from the opening paragraph in the oft mentioned prefatory remarks, to-wit: "This Dictionary-Catalogue is intended to supply in a handy and convenient form, a ready and reliable answer to the inquiries":

1) Is there Such-and-Such an Opera, or Operetta?

2) What Operas did So-and-So compose and did he compose This-or-That Opera, or Operetta?

3) How many times has Such-and-Such and liberetto, or subject been set to music for the Lyric stage?

As to how far I have succeeded in compassing all this, others must determine. I may say, however, that I have not been so successful as I had wished, and too fondly thought, deserved.

Two sources of comfort are, however, left open to me. One is that few, if any, compilations of this nature, so far as I have been able to discover, have been published, containing, comparatively speaking, fewer inaccuracies than mine. The other, and far greater one is, that no human being can command success, however much he may deserve it. That I spared no pains to get as possible to the highest attainable, my cherished principle through life, should be obvious to every unbiassed mind, which reflects, for a moment on the fact that I devoted to this compilation six hours daily, for sixteen consecutive years without a break, during which long period I entirely revised and rewrote it eight times with my own hand, and that in addition, I had it recopied twice by professional type-writers. Likely enough it is largely due to this frequent transcription that many of the minor blemishes are to be ascribed. Anyway it has always appeared to me that the more the thing was recopied, tho more numerous the errors became.

All I now propose adding is this: that as Mr. Stieger's premises are wrong, it necessarily follows his conclusions are also wrong. This being conceded, I venture to hope that inquirers in the direction of operatic data, will exercise discretion and caution in discarding my rulings for those of my honorable censor, and that they will themselves compare the various avowed authorities on the subject, before coming to any definite conclusions. When they have done this-should they survive the ordeal-they will, in all probability invert Mr. Stieger's dictum, and instead of saying, and believing, that my Dictionary-Catalogue will be of little use unless put side by side with the existent ones of similar nature, they will say, and know, that the latter will be of little use unless supplemented by the former.

Lastly I must be permitted to say, and I say it sincerely, that I fully appreciate all the real additions and suggested corrections given in Mr. Stieger's review, and an incorporating every one of them, into the marked copy which will be used should a later edition be needed. It will be there anyway, at the service of the adventurous and, I fear too trustful individual who undertakes the task. That it will not be I, is obvious since, if spared, I shall soon have passed the 76th milestone in life's journey, with failing eyesight,

and other declension of powers to which all human flesh is heir, and that, as stated in the preface, "the six hours' daily toil, for sixteen years already given to the subject, have amply sufficed to give me all the information I shall ever desire to have in this world, concerning operatic nomentaclure".

Morgantown, West Virginia, U.S.A., December 13, 1910. **John Towers.**

Das durch meine Kritik des *Dictionary* im 1. Hefte Jahrg. XII der Zeitschrift der I. M. G. hervorgerufene Schreiben Mr. Towers' zeichnet sich besonders durch seine Weitschweifigkeit und durch eine ans Lächerliche streifende Behandlung des Gegenstandes aus, bringt aber in sachlicher Beziehung nichts, was mein abgegebenes Urteil nur im geringsten alterieren könnte. Wenn ich trotzdem auf einzelnes antworte, so geschieht dies nicht aus Anlaß der meine Kritikertätigkeit glossierenden Bemerkungen Mr. Tower's, sondern nur deshalb, weil ich infolge der Veröffentlichung von Mr. Towers' Schreiben hierzu bemüßigt bin.

Mr. Towers ist der Anschauung, daß sich aus den Probeseiten des Dictionary nicht ein Schluß auf den ganzen Dictionary ziehen lasse, sondern daß das Erscheinen des ganzen Werkes abgewartet werden müsse, um über dasselbe urteilen zu können. Diese Anschauung durfte ganz vereinzelt dastehen. Die Veröffentlichung von Probeseiten in einem Prospekte erfolgt selbstverständlich doch nur zu dem Zwecke, um das Publikum über die Anlage und den Inhalt des angekündigten Werkes eingehender als durch Worte zu informieren. Finde ich daher in den Probeseiten eines Dictionary die mir erforderlich scheinenden Daten nicht, so kann ich mit Sicherheit behaupten, daß ich solche Daten auch in den folgenden Seiten, also im ganzen Dictionary, vergebens suchen würde. Ich konnte sohin über Towers' Dictionary allein schon auf Grundlage der Probeseiten mit voller Berechtigung ein Urteil abgeben. Die Probeseiten Part I und III zeigten einerseits klar und deutlich, daß im *Dictionary of 28,015 Operas and Operettas* auch Oratorien, Possen, Schauspiele mit Musik usw., also Werke aufgezählt werden, welche unter Opern und Operetten nicht einzureihen sind, andererseits aber auch, daß aus dem Dictionary nicht entnommen werden könne, ob die zitierten Werke tatsächlich Opern oder Operetten seien, wann und wo sie zur Erstaufführung gelangten usw. Wie hier von den Probeseiten auf den ganzen Dictionary, konnte ich auch aus meinem Nachweis über die unvollständigen, zum Teil auch unrichtigen Angaben über Opernkomponisten auf Probeseite Part II mit Recht auf die diesfällige Unvollständigkeit des ganzen Dictionary schließen.

Die Mitteilung, daß es 353 Definitionen für lyrische Produktionen gibt, will ich Mr. Towers glauben; daß aber alle derartigen Werke in das Gebiet der Oper und Operette gehören, hierfür dürfte Mr. Towers den Beweis um so schwerer erbringen, als er in seinem Dictionary of Operas and Operettas — wie oben erwähnt — auch Oratorien, Possen usw. zitiert. Die Entdeckung, welche Mr. Towers aus W. Barcley Squir's Monographie über Henry Purcell gemacht haben will, dahin lautend, daß dieser Komponist nur 7 Opern geschrieben habe, muß leider als eine verspätet gekommene bezeichnet werden, da es von jeher bekannt war, daß von den 43 musikdramatischen Werken Henry Purcell's die große Mehrzahl Schauspielmusik ist (siehe die diversen Lexika, Riemann's Opernhandbuch usw.). Mit den Glossen über die in meiner Korrektur des Operntitels »*Abekar*« gebrauchte Schreibweise »*Akébar*« (statt Akebar) glaubt Mr. Towers einen Haupttrumpf auszuspielen. Ich will ihm denselben gern lassen. Für mich bleibt das die Hauptsache, daß der im Dictionary zitierte Operntitel »*Abekar*« falsch ist; ob der richtige Titel »*Akébar*« oder »*Akebar*« lautet, d. h. ob das Wort mit oder ohne Akzent auf den e geschrieben wird, dürfte dem gegenüber wohl nebensächlich sein.

Im Probebogen Part I hat Mr. Tower das Franzosentum Rodolphe Kreutzer's durch die in der Kolonne Nationalität des Komponisten gemachte Bemerkung »*German?*« in Frage gestellt. Diesen Zweifel über die Nationalität des Komponisten sucht Mr. Towers nunmehr durch eine Parallele zwischen R. Kreutzer und Händel zu rechtfertigen, welche jedoch als gänzlich verunglückt bezeichnet werden muß. Die Engländer können wohl in Händel, welcher auf englischem Boden seine Hauptwirksamkeit entfaltete, ihren größten Komponisten sehen; den Deutschen kann es aber nicht einfallen, in dem besonders als Violinisten hervorragenden Rodolphe Kreutzer einen ihrer Komponisten zu sehen, da R. Kreutzer nicht nur ein gebürtiger Franzose war, sondern auch — abgesehen von seinen Kunstreisen, die ihn auch nach Deutschland führten — seine künstlerische und kompositorische Tätigkeit nur in Frankreich (Paris) ausübte, wo u. a. auch seine 38 Opern zur Aufführung gelangten. Über die von mir vertretene Meinung, daß ein derart umfangreich angelegter Dictionary, wie der Mr. Towers' mindestens alle jene Daten enthalten sollte, welche sich in Clément-Larousse's *Dictionaire des Opéras* und Riemann's Opernhandbuch vorfinden, also bezüglich jedes einzelnen Werkes womöglich die Angabe des Charakters, des Ortes und der Zeit der

Uraufführung, der Librettisten, geht Mr. Towers mit der witzig sein sollenden Bemerkung hinweg, daß es ja auch gut wäre, wenn das Personal der ersten Aufführung, der Direktor, der Orchesterdirigent usw. verzeichnet sein würde. Wenn auch hierauf keine Antwort die beste Antwort wäre, so betone ich doch hier nochmals, daß die angegebenen Daten im Dictionary enthalten sein sollten, und zwar nicht nur im Hinblick auf den Umfang des Dictionary (1100 S.), sondern auch deshalb, weil ein Dictionary, dessen Kosten (25 Dollars) sich um 5—6mal höher stellen, als jene des Clément-Larousse'schen, bzw. Riemann'schen Operndictionaires doch mindestens Gleichwertiges wie diese beiden Dictionaire bieten sollte.

Die in meiner Kritik enthaltene Bemerkung, daß der 220 Seiten umfassenden Part III des Dictionary gänzlich überflüssig sei, da er nur eine Wiederholung der in Part I ohnehin alphabetisch zitierten Werke gebe, wird von Mr. Towers ignoriert. Desgleichen findet sich im Schreiben kein Wort über meine die Unvollständigkeit der Probeseite Part II kennzeichnenden Auseinandersetzungen. Dieses Schweigen spricht beredt für die Richtigkeit dessen, was ich behauptet und begründet habe. Gern will ich glauben, daß die Schaffung der Daten für den Dictionary, sowie die Revisionsarbeiten viele Mühe und Zeit beansprucht haben, sonderbar muß ich es aber finden, daß — wie Mr. Towers behauptet — die vielen Revisionen des Dictionary eine Häufung von Fehlern zur Folge hatten. Gewöhnlich vermindern sich doch von Revision zu Revision die Fehler.

Wenn Mr. Towers trotz allem und allem in der von ihm gegebenen Beantwortung de drei Fragen in Part I, II und III das Ideal eines Operndictionary erblickt, so möge er sich dieser Illusion noch weiter hingeben, und wenn er schließlich bemerkt, daß das Urteil anderer über seinen Dictionary kein so absprechendes sei oder sein werde, so sei er überzeugt, daß ihm auch dies gegönnt wird. Für meine Person muß ich jedoch das in der Zeitschrift der I. M. G. XII. Jahrg. Hft. 1 abgegebene Urteil über den Dictionary vollinhaltlich aufrecht halten.

Franz Stieger.

Berichtigung. Der Referent meiner Arbeit ist der Ansicht (s. April-Heft 1911, S. 198), *trompe* sei ein späterer Name der Horninstrumente und der Ausdruck *trompes d'olifans* bedeute nichts anderes als Olifant-Hörner. Diese Ansicht ist durchaus nicht richtig. Tatsache ist vielmehr, daß altfr. *trompe* sowohl *cor* als auch *trompette* bedeuten kann. Vgl. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française* ... Complément *trompe* und nfr. *trompe*. Der Umstand, daß im 17. Jahrh. das Waldhorn *trompe de chasse* genannt wurde, und daß noch heute in Spanien und Portugal das Horn *trompa* genannt wird, soll doch nicht etwa beweisen, daß auch altfr. *trompe* diese (bzw. nur diese) Bedeutung gehabt hat. Vielmehr steht in den Texten die *trompe* dem *cor* gegenüber, während *trompe* und *onisine* ein- und dasselbe Instrument zu bezeichnen scheinen. Selbstverständlich hat auch in mir der Ausdruck *trompes d'olifans* Zweifel erweckt. Ich habe ihn aber nicht mit Olifant-Hörner übersetzen wollen, weil direkt vorher *cors sarraxionis* genannt werden. (s. Diss. S. 12.)

J. Levy.

Ich freue mich, daß nunmehr auch Herr Dr. L. — wenigstens im dritten Satz — zu der Auffassung gekommen ist, daß *trompe* nicht nur Trompete, sondern auch Horn bedeuten kann; in seiner Dissertation hat er auf diesem Standpunkt noch nicht gestanden. Daß ich meinerseits den Namen ausschließlich für Horn in Anspruch genommen hätte, wird ein Unbefangener aus meiner Rezension schwerlich herauslesen; unter Horninstrumenten versteht die mittelalterliche Organographie nicht nur Hörner, sondern alle Tonwerkzeuge, die heute Blech- oder Kesselmundstückinstrumente genannt werden. Da jetzt nun auch nach Herrn Dr. L.'s Ansicht *trompe* auch mit *cor* identisch sein kann, braucht er doch nicht länger *trompes d'olifans* in Gegensatz zu *cors d'olifans* zu stellen; die vorhergenannten *cors sarrazinois* können nicht im mindesten als Gegenbeweis angeführt werden. Sonst müßte Herr Dr. L. aus einer Stelle, wie z. B.

«Trompes, buisines et trompettes»
(Guill. de Machault, *La prise d'Alexandrie*)

den Schluß ziehen, daß diese drei Namen ganz verschiedene Instrumente bezeichnen, was doch seinen Ansichten widerspräche.

Curt Sachs.

Zur eventuellen Beachtung. Für ein »*Dictionary of Writers on Music*« werden alle Musikschriftsteller, -kritiker usw. gebeten, Notizen über ihre Biographie und Werke an Herrn Louis A. Klemantaski, London N.W., Southfield, Tanza Road, Hampstead, einzusenden.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Ann Arbor.

The Ann Arbor-Detroit Branch of the I.M.S. held a meeting in the music room of Mr. S. M. Lockwood's residence at Ann Arbor, March 25, 1911. The members attend the Historical Recital by Mr. Albert Lockwood. The program devoted to Johannes Brahms was as follows:—Johannes Brahms (1833—1897) "Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, Da sind zwei Herzen in Liebe vereint Und halten sich selig umfangen"; Scherzo, Intermezzo, Finale. Waltzes from op. 39. Ballade, op. 10, No. 2. Rhapsodie, op. 119, No. 4. Intermezzo, op. 766, No. 3. Variations on a theme of Paganini, op. 35.

After a fine supper, Deutsch von Anfang bis zum Ende, a very comprehensive paper was presented by Mr. Edwin Hughes of Detroit on "The Beethoven Houses in Vienna". We have increased our membership since this meeting and now have nineteen members, with more to follow. The following program of Greek music was performed before a large and exceedingly enthusiastic audience, in University Hall on March 31st., at 5:00 p.m.

Berlin.

Am 17. Februar vereinigte ein Diskussionsabend die Mitglieder der Ortsgruppe im Restaurant Schultheiß Unter den Linden. In zwangloser Reihe wurden zahlreiche Mitteilungen und Anregungen vorgetragen, welche zu einem ebenso lebhaften wie ergebnisreichen Meinungsaustausche führten.

Die Sitzung vom 4. März wurde im Psychologischen Institut der Universität abgehalten. Herr Sanitätsrat Dr. Walter Pielke behandelte das Thema: »Die Register der menschlichen Stimme, nebst Bericht über experimentelle Untersuchungen der sogenannten Deckung gesungener Vokale«. Sein wertvoller Vortrag, an welchen sich lehrreiche Ausführungen des Herrn Prof. Dr. Guttmann anreihten, hat im Kreise der Mitglieder so starkes Interesse gefunden, daß zwei weitere Spezialforscher im Anschluß daran die gleichen Fragen in der Ortsgruppe zu erörtern gedenken. Mit Rücksicht hierauf wird später ein zusammenhängendes Referat über den Gegenstand folgen. An den Vortrag knüpfte sich eine Diskussion, in welcher die Herrn Dr. Guttmann, Dr. E. von Hornbostel und Prof. Rolle das Wort nahmen.

In der Sitzung vom 17. März, welche in der Aula des Dorotheenstädtischen Gymasiums stattfand, hielt Herr Lektor Dr. Herman F. Wirth einen Vortrag über das Niederländische Volkslied. Seine Ausführungen wurden durch eine reiche Auswahl illustrierender Proben belebt, deren gutkünstlerische Wiedergabe mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Das Programm setzte sich aus nachstehenden Stücken zusammen:

I. Das Lied im 15. Jahrhundert. 1. Guillaume Dufay: Ballade (komponiert 12. Juli 1425), dreistimmig mit Begl. von Streichinstr. einger. von Hugo Riemann. Laurentius d. a. (Ende des 15. Jahrh.): »*Waer is hy nu*« (dreistimmig). 3) Pierre de la Rue: »*Lief begheeft my niet*« (vierstimmig). II. Instrumentaltänze des 16. und 17. Jahrhunderts. 1. Vierstimmige Tänze von Tielman Susato (1551). a) Pavane »*Mille Regrets*«. b) Bergerette »*Les grands douleurs*«. c) Saltarelle und Ronde. 2. Branle de Bourgongne (Premier Livre de Danseries 1571). 3. Melchior Borchgreving: Paduana a 5 (1607). 4. Instrumentale Volksliederbearbeitungen des 17. Jahrhdrts. a) Cantio Belgica: »*Wehe, windgen, wehe*« (Tabulatura Nova von Samuel Scheidt). b) *Nachtegael* a 3. (Uitnement Kabinet 1646). III. Das volk-

läufige Lied vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. 1. a) »*Ic sech adieu*« (Souterliedekens 1539), für Ges. u. Klav. einger. v. Fl. van Duyse. b) »*Ic sech adieu*« (Druyventros der Amoreusheyt 1602), 3stimmig einger. v. Herman F. Wirth. 2. a) »*Het waren twee Coninckskinderen*« (Boerenlieties c. 1700), für Ges. u. Klav. einger. v. Fl. van Duyse b) »*Het waren twee Coninckskinderen*« (flämisches Volkslied 19. Jahrh.), für Ges. u. Klav. einger. v. Fl. van Duyse. IV. Tanzlieder des 17. und 18. Jahrhunderts. 1. Für Orch. einger. von J. van Riemsdijk. a) *Nobelman* (Uitnement Kabinet 1646). b) »*O myn Engeleyn*« (Starters »Friesche Lusthof« 1621). c) *De Bufon* (Boerenlieties ca 1700). 2. Aus den »Boerenlieties«, für Viol. u. Klav. einger. von Julius Röntgen. a) *Gaillarde Slof.* 2. *Ick gae myn soeten Engel.* c) *In Babilone.* V. Volkslieder des 19. Jahrhunderts. 1. a) *Te Kieldrecht.* b) *Het Paterken.* Für Ges. u. Klav. einger. von Fl. van Duyse. b) *Slaap kindeken, slaap*, 4st. einger. von Fl. van Duyse.

An der Vorführung waren die Damen Dorp, Koene, von Schütz, Herr Dr. Hopf (Gesang), Herr Corn. Dokkum (Klavier und Gesang), Herr Rudolf Melzer (Violine), sowie ein kleines Orchester unter Leitung von Herrn Max Schneider beteiligt.

Herm. Springer.

Bruxelles.

La Section belge de la S. I. M. (groupe de Bruxelles), nous avait fait connaître, à ses deux séances précédentes, quelques compositions de MM. Paul Dupin et Charles Tournemire. Voici qu'une troisième séance vient de nous révéler un autre musicien français contemporain, M. Jules Mouquet. Quelques mots d'introduction de M. Charles Delgouffre nous apprennent que M. Mouquet est né à Paris en 1867, qu'il fut l'élève de MM. Théodore Dubois et Xavier Leroux, et qu'il obtint le Prix de Rome en 1896 pour sa cantate *Mélusine*, le Prix de Trémont en 1905 et le Prix Chartier en 1907. Ces distinction officielles n'ont pas empêché son individualité de s'épanouir d'un manière originale et de créer des œuvres où brillent la clarté, l'émotion, la logique et l'élégance. M. Mouquet a la nature d'un simple et d'un modeste. Son tempérament est celui d'un vrai poète, d'un amant de la nature. Son art respire la quiétude et la santé et se tient à l'écart de toute recherche artificielle d'originalité.

L'audition des œuvres de M. Mouquet qui suit le court prologue de M. Delgouffre, vient largement à l'appui des paroles du conférencier et montre un musicien réellement épris de sincérité et de naturel. Il semble avoir une prédilection toute particulière pour les modes anciens et l'emploi judicieux qu'il en fait confère à un partie de son œuvre un atmosphère agreste d'une douce et tendre mélancolie.

Voici la composition du programme de la séance, avec l'indication des exécutants: *La Flûte de Pan*, sonate à programme, op. 15, pour flûte et piano (MM. Boone et Delgouffre); pièces vocales extraites des *Poèmes de l'Enfance*, op. 28 (Mlle. Edna Alexander); sonate, op. 24, pour violoncelle et piano (MM. Edouard Jacobs et Delgouffre); deux pièces pour orgue: *Adagio* et *Pastorale* (Mme. Tiny Béon); Quatuor à cordes, en *ut mineur* (MM. Lambert, Pirard, Jadot et Jacobs)[1]. Ces différentes pièces ont été interprétées d'une façon impeccable, et de manière à en donner une idée parfaite. La *Flûte de Pan* est remarquable à la fois par l'idée qui est à sa base et par la manière originale dont la flûte y est traitée: l'expression, bien loin d'être sacrifiée à la virtuosité, tire d'elle ses meilleurs effets. Le quatuor à cordes a de belles qualités de construction, d'équilibre et de Stimmung.

Charles Van den Borren.

Budapest.

Hier hat sich am 7. Mai eine Ortsgruppe konstituiert. Die Satzungen, die gleich durchberaten wurden, werden dem Ministerium behufs Genehmigung unterbreitet werden. Der Vorstand setzt sich zusammen:

Präsident: Ministerialrat, Direktor Em. v. Mihalovich.

---

1) Les œuvres de M. Mouquet sont éditées chez Lemoine, à Paris.

Präsident-Stellvertreter: Prof. Victor Ritter v. Herzfeld u. Prof Jenö Hubay.
Sekretäre: Prof. Dr. Géza Molnár und Aurel Kern (Komponist und Schriftsteller.
Schriftführer: Prof. Albert Liklos.
Kassierer: Rudolf Lederer.
Bibliothekar: Prof. Johann Oswald.

Géza Molnár.

Dresden.

Am 7. März bot die Ortsgruppe ihren Mitgliedern und einer großen Zahl von Gästen im Palmengarten ein Konzert, das der Dresdener Chorgesangverein unter Leitung von Herrn Otto Winter und ein Holzbläserquartett von Schülern des Kgl. Konservatoriums ausführten. Sächsische Musik des 16. Jahrhunderts stand auf dem Programm, Dresdener Gesänge und Leipziger Instrumentalmusik aus den Jahrzehnten um 1550. Von Eckel wurde außer zwei bei Ott-Eitner veröffentlichten Scherzliedern (»Ich armer Mann«, »Eseltreiber«) die kleine Motette *Converte nos Domine* nach dem Rhau'schen Urdruck musiziert, von la Maistre (nach O. Kade) eine *Benedictio mensae*, ein Ständchen und ein schwieriges Quodlibet, von Scandello (Ambros-Kade) »Mit Lieb bin ich umfangen«, *Bongiorno madonna* und ein Trinklied. Die von H. Riemann (Handbuch II, 1, 208) veröffentlichte *Symphonia* erregte als erstes Muster der Gattung Interesse, und der behagliche Humor eines bürgerlich adaptierten Hirtentanzes und des Herzog-Moritz-Tanzes mit ihren Hüpfauf-Nachtänzen und der künstliche, variierende Bau eines Passamez nebst Reprise und Galliarde (Ammerbach-Wustmann) bereiteten Vergnügen; *Quodlibet* und *Bongiorno* wurden auf lebhaften Beifall wiederholt.

R. Wustmann.

Leipzig.

Die Leipziger Ortsgruppe hatte sich mit der 1. Ortsgruppe der Salzburger Mozartgemeinde verbunden, um am 1. April im Zentraltheater eine größere musikalische Aufführung zu veranstalten. Eine lange Reihe vortrefflicher künstlerischer Kräfte vermittelte eine ebenso lange Reihe älterer Werke, die demjenigen, der wirklich historisch zu hören versteht, reinsten Genuß und viel Belehrung bereiteten. So gab es von Joh. H. Schein drei Chorlieder mit Klavier und Violoncell (Leitung Frl. Bauermeister), von Simon Mayr einen geistlichen Gesang mit Klavier und Violine (die Damen H. Meiner, A. Bauermeister und L. Bosch), von Mozart, Bläserkonzerte (Oboe Herr A. Gleißberg, Fagott Herr Carl Schäfer), das Trio Nr. 5 *G*-dur (für Herrn Dir. Raillard eingesprungen Herr Max Wünsche, Frl. C. Bosch, Herr O. Wittenbecher) und die Arie »Dein bin ich« aus »*Il Re Pastore*« (Frl. A. Hartung, Frl. C. Bosch und A. Bauermeister).

Das Hauptinteresse aber nahmen die Lieder aus der Sammlung »Rococo«, von Bernh. Engelke herausgegeben, in Anspruch, zumal sie von den Damen A. Hartung und H. Meiner vortrefflich wiedergegeben wurden. Es kamen die Namen v. Ratgeber, Görner, Graun, Krause, Ph. E. Bach und Benda zur Geltung. Allen Mitwirkenden sei es gedankt, daß sie sich so erfolgreich für das »Mozarteum« in Salzburg, dem der Reingewinn der Veranstaltung zufällt, bemühten.

Gustav Borchers.

Mannheim.

Die Mitglieder der hiesigen Ortsgruppe der I. M. G. wurden von Herrn Direktor Zuschneid zum 5. Hauskonzert der Hochschule für Musik eingeladen, das eine Gedächtnisfeier für Wilhelm Berger bedeutete.

Es ist eine edle Aufgabe, einen mit Unrecht fast verkannten Meister zu Ehren zu bringen. Wilhelm Berger ward allzufrüh der Menschheit und der Kunst entrissen. Was hätte er noch alles leisten können, wenn ihn das Geschick uns erhalten hätte! Das war die Frage, die man sich unwillkürlich nach der Feier stellen mußte, die Herr Direktor Zuschneid mit einem warmen Nachruf an Berger

einleitete. Auf der stimmungsvollen Vortragsordnung stand Instrumental- und Vokalmusik des Meisters, der in Mannheim noch zu den Ungekannten gehört.

Gleich der erste Frauenchor mit Klavierbegleitung zeigte so recht die Bergersche Stimmungseigentümlichkeit. Den wundervollen Göthischen Text »Dämmerung senkte sich von oben« hat Berger in eine mystisch feierliche Weise gehüllt, und eine kanonisch geführte Meldodie schwebt zwischen den Singstimmen, die von dem zarten Klavierpart wie Nebelhauch umzogen werden. Herr Hofpianist Willy Rehberg und Fräulein Feinmann aus Frankfurt spielten sodann opus 61, Variationen für zwei Klaviere, die mit einem einfach schlichten Thema zu fast sinfonischer Größe herausgearbeitet sind und so viel echt und wahr Empfundenes bieten, daß man nicht begreift, warum sie nicht weit mehr auf unseren Programmen erscheinen. Die Ausführung des in manchen Teilen recht viel verlangenden Werkes war eine künstlerisch eindrucksvolle. Fräulein Wagner sang dann drei Lieder. »Der Waldsee« ist musikalisch tief empfunden, mit wohltuender Melodie schwingt sich die Singstimme über zart begleitende Akkordfiguren, und man erfährt mit Wohlbehagen, daß es noch Meister gibt, die so schreiben können, daß es der Menschenstimme zugedacht ist und nicht irgend einem anderen Instrument. Auch das »Jagdlied« mit seinem Hallali, seinen Hornrufen und seiner fröhlichen Pirschstimmung schwelgt in melodischem Flusse. Von herziger Einfalt redet das »Kinderlied«. Herr Konzertmeister Davisson aus Frankfurt spielte alsdann im Verein mit Herrn Rehberg die dritte Sonate für Klavier und Violine. Die meisterliche Wiedergabe dieses Werkes ward belohnt mit begeistertem Beifall. Die leidenschaftliche Tonsprache Berger's, die mit aller ihrer kontrapunktischen Detailarbeit stets fließend und fortreißend wirkt, bewegt sich in klaren Formen, die das Folgen des Ohres ungemein erleichtern. Die grandiose Sequenzbildung des ersten Satzes hat etwas Bachisches, man fühlt deutlich den Einfluß seines Lehrers, des ebenso mit Unrecht vergessenen Friedrich Kiel. Der zweite Satz ist elegisch, weich, träumend, nur zum Schlusse sich erhebend zu gewaltiger Steigerung, die jedem Violinkonzert alle Ehre machte. Das Trefflichste aber bleibt das Scherzo. Das lebt und hüpft und tanzt, das zuckt und springt in ausgelassenem Humor! Der vierte Satz hat etwas Volkstümliches, die großen Sprünge der Geige wirken eigenartig und erfrischend. Zum Schluß sang der Frauenchor der Hochschule nochmals zwei Chöre: »Wiegenlied« und »Das Herz, das ist ein Eselchen«, beides treffliche Arbeiten, alles klingt und singt, sie bedeuten Meisterstücke der noch wenig gepflegten Frauenchorliteratur. Herr Welker dirigierte mit Umsicht und Ruhe, Herr Ad. Schmitt begleitete die Gesänge mit Sachkenntnis und Feingefühl.

Solche Meister wie Berger muß man der Jugend vorsetzen. Hier kann und soll man lernen!

H. W. Egel.

Paris.

Séance du 17 février 1911.

La Section de Paris de l'I.M.G. s'est réunie, le 17 février sous la présidence de M. Malherbe, président. M. Greilsamer a fait, à cette séance, une communication sur le livre de Miss Kathleen Schlesinger, sur les Précurseurs de la famille du Violon.

Assemblée générale extraordinaire du 27 mars.

Le 27 mars, la Section s'est réunie en assemblée générale extraordinaire, conformément à la décision prise lors de l'assemblée générale ordinaire. Il a été décidé que la président de la Section serait autorisé à signer avec M. Ecorcheville un traité reconnaissant à ce dernier la propriété de la Revue mensuelle S. I. M., dont le titre sera modifié par l'addition des mentions: «Ancien Mercure musical», et: «Fondée par la Section de Paris de la Société Internationale de Musique».

Les communications de la Section seront insérées dans S. I. M. jusqu'à concurrence de deux pages. Le comité se réunira au siège de la revue. S. I. M.

Sont ensuite adoptées, à l'un animité, trois modifications aux Statuts de la Section.

Le Comité se composera désormais de neuf membres, élus pour un an qui choisiront parmi eux le bureau de la Section: un président, un vice-président, un secrétaire général, un secrétaire-adjoint et un trésorier ils sont rééligibles.

On passe ensuite au vote. Sont élus membre du Comité: MM. Malherbe, Ecorcheville, Prod'homme, Laloy, de La Laurencie, Mutin, Boschot, Wagner et Quittard. Le Comité ainsi composé, se réunira le 4 avril, pour élire le nouveau bureau.

Réunion du Comité, du 4 avril.

Le Comité, réuni au siège de la Société, le 4 avril, a élu son bureau, qui se compose de MM. Ch. Malherbe, Ecorcheville, Prod'homme, de La Laurencie et Mutin.

Le Secrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Miss **A. M. Anderson**, 96, Chelsea Gardens, London S.W.
F. Arnold, St. Margaret's Llandaff, Cardiff.
Miss **Gertrude Azulay**, 23 Greville Road, Kilburn, London N.W.
Dr. **Giorgio Barini**, Via Flavia 112, Roma.
Edwin Barnes, c/o Battle Creek Conservatory of Music, Battle Creek, Mich. (U.S.A.).
John C. Batchelder, Romeo, Michigan (U. S. A.).
Oliver D. Belsham, Heybridge, Maldon, Essex.
Eugen Bogoslowsky, Moskau, Scheremetjewsky nep. d. Scheremetjewa kl. 101.
Ch. E. H. Boissevain, Präsident der »Maatschappy tot bevordering der Toonkunst«, 92 van Eeghenstraat, Amsterdam.
George F. Bruce, 52, Bullingham Mansions, Kensington, London W.
Stud. phil. **Wolfgang Bruhn**, Berlin W. 15, Kaiserallee 15.
Miss **Nellie Chaplin**, 138, Marylebone Road, London N.W.
Sir **Ernest Clark**, 31, Tavistock Square, London W.C.
John C. Collard, 25 Hamilton Terrace, London N.W.
Miss **L. Cook**, 9, Redcliffe Square, London S.W.
Rev. **Edw. Curling**, 20 Tideswell Road, Putney, London, S.W.
Mrs. **Mary Davies**, 12a Eton Road, London N.W.
H. J. Dotterwich, Ypsilanti, Mich.
Fräulein **Vera Fiedler**, Moskau, Arbat. Glasowsky, d. 5. Kl. 14.
Gregor Fitelberg, Warschau, Mazowiecka 8.
Dr. **H. R. Fleischmann**, Wien VIII, Alserstraße 53.
Rev. **W. H. Frere**, C. R., House of the Resurrection, Mirfield, Yorks.
Ignacy Fuhrmann, Lehrer am Lemberger Musikinstitut, Lemberg (Galizien), Ujejskigasse 8.
Siegfried H. Garfunkl, Brünn, Winterhollerplatz 12.
Allen Gill, 5, Lincoln House, Dartmouth Park Hill, London N.W.
Miss **Elsie Grant**, 7 St. John's Wood Studios, Finchley Road, London N.W.
A. M. Henderson, 3, St. James's Place, Glasgow (Großbr.).
Professor **Victor Ritter von Herzfeld**, Budapest, Liszt Ferencz-tér 12.
Professor **Eugen Hubay**, Komponist, Budapest, Liszt Ferencz-tér 12.
Hudební Klub, Prag I, Klementinum.
Augustus Hughes-Hughes, 20 Hans Road, London, S.W.
Miss **H. Mary Jenkins**, 124 Queen's Gate, London S.W.
Madame **Eugenie Joachim**, 8, Chester Terrace, Regent's Park, London N.W.
David B. Johnstone, 11 Granby Terrace, Hillhead, Glasgow (Großbr).
Frau **Inna Jurieff**, Moskau, Spiridonovka 16.
Frederick Keel, 207 Castelnau Barnes, London S.W.
Hermann Klein, 40 Avenue Road, London N.W.
Dr. **Karl Kostersitz**, n.ö. Oberlandesrat, Wien III, Reisnerstraße 32.
Professor Dr. **Alexander Kovács**, Budapest.
Dr. **Roland Kühne**, Moson (Ungarn).
J. Meyburn Levien, 42 Baker Street, Portman Square, London W.
Louis O. Levison, 704 Market Street, San Francisco, Calif.

Frau **Henriette Lunz**, Moskau, Mali Tolsovsky 6.
Paul Magnette, Leipzig, Ranstädtersteinweg 29, II.
A. L. Manchester, c/o. Converse College, Spartansburg, South Carolina (U. S. A.).
Frau **Margarete Meyer-Norden**, Konzertsängerin, Berlin-N., Chausseestraße 33 II.
Ministerialrat **Edm. v. Mihalovich**, Direktor der königl. ungar. Musikakademie, Budapest, Liszt Ferencz-tér 12.
Abt **Raphael Molitor**, O. S. B., St. Joseph, Post Coesfeld i. Westf.
Professor Dr. **Géza Molnár**, Budapest, Liszt Ferencz-tér 12.
Earl **V. Moore**, 1437, Washtenaw Ave., Ann Arbor, Mich.
Edwin Neruda, Musikreferent und Redakteur der Vossischen Zeitung, Berlin-Grunewald, Paulsbornerstr. 9.
Fräulein **Hedwig Neumayr**, Wien II, Afrikanergasse 9.
Miss **Elsie Nicholl**, 12 Lampard House, Maida Hill West, London W.
Edward W. Nicholls, 62, Queens Gardens, Hyde Park, London W.
Oberlin College Library, Oberlin, Ohio (U. S. A.).
J. Berwick Orgill, 1, Down Street, Piccadilly, London W.
Icilio Orlandini, Via Puccini 2, Pistoja (Italien).
Jacques Pasquier, 5 rue Frédéric Bastiat, Paris.
Miss **Caroline Perceval**, 52 Addison Road, Kensington, London W.
Miss **Florence Pertz**, 72 Princes Square, London W.
Percy Pitt, 6 Audley House, Margaret Street, London W.
Prof. **Arrigo Provvedi**, Siena (Italien). Via Cavour 22
F. J. Read, Mus. Doc., 11 Cottesmore Gardens, London W.
Paul Schwers, Chefredakteur der Allgem. Musikzeitung, Berlin W. 50, Regensburgerstr. 28.
Cecil Sharp, 183, Adelaide Road, London N.W.
Prof. Dr. **Stefan Sihleanu**, 12 Strada Copura, Bukarest (Rumänien).
W. A. de Silva, J. P. Darley Gardens, Colombo (Ceylon).
H. Mieczyslaw Soltys, Direktor des Konservatoriums, Lemberg (Galizien).
Professor **Carlo Somigli**, Kapellmeister, Gesanglehrer u. Schriftsteller, 162 North Ave., Chicago (Ill).
Kirchenmusikdirektor **Paul Stöbe**, Zittau (Sachsen), Blumenstraße 5.
Frederick Stock, Orchestra Hall, Chicago (Ill.).
Dr. **Hermann Sueß**, Wien II, Afrikanergasse 9.
Herbert Sulivan, The Manor House, Brightlingsea (Essex, Großbr.).
Professor **Arpád Szendy**, Budapest, Liszt Ferencz-tér 12.
Karl von Szymanowski, Warschau, Instytutowa 6.
Miss **Dorothy Tilner**, 8 Ashburn Gardens, South Kensington, London S.W.
Miss **E. Josephine Troup**, High Meadow, Saltwood, Kent (Großbr.).
Mrs. **Ernest Wedgwood**, 20 Campden House Road, London W.
J. Ellis Wells, Salisbury Cottage, Knighton Road, Leicester (Großbr).
Miss **Annie T. Weston**, Roedean School, Brighton (Großbr.).
Nikolaus Winter, Wien IV, Schwindgasse 14.
Frau **Betty Wolffheim**, Berlin-Grunewald, Paulsbornerstr. 4.
Rev. **Charles E. L. Wright**, Heathwood, Bexley, Kent. (Großbr.).

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Kurt Burchard, Direktor des Mommsen-Konservatoriums, jetzt: Charlottenburg 4, Wilmersdorferstr. 75.
Rev. **C. W. Douglas**, Fond du Lac (Wis.), jetzt: 127 West, 87 Street, New York City.
Dr. **Dwelshauvers**, Lüttich, jetzt: Fond Saint-Servais 12.
Gaston Knosp, Paris, jetzt: Brüssel, 29 Rue Bodeghem.
Emil von Mlynarski, Glasgow, bis Okt. 1911: Kovno Ilgovo (Rußland).
Dr. **Reinhard Oppel**, München, jetzt: Hohenzollernstraße 114 IV r.
Dr. **J. A. Stellfeld**, Antwerpen, jetzt: 162 Chaussée de Malines.

Die Adresse des Herausgebers der Zeitschrift ist von Mitte Juni an Gaschwitz bei Leipzig.

Ausgegeben Mitte Mai 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

(Systematisch-alphabetisch geordnet.)

Zusammengestellt von Max Schneider u. Gustav Beckmann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Neu aufgenommene Zeitschriften.

MuM Musikhandel und Musikpflege. Mitteilungen des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig. Leipzig.

Abert, H., s. Besprechungen.
Adaïewsky, E., s. Lied.
Ästhetik. Roncaglia, Ciò che esprime la musica nel vecchio melodramma, CM 15, 3ff. — Wunderlich, Betrachtungen zur Musik-Ä., AMZ 38, 11ff.
Akustik. (— —), Die Konzertmuschel, ZfI 31, 20. — T. R., Die Konzertmuschel, SMZ 51, 8. — Bouyer, L'acoustique d'une salle de concerts..., M 77, 6. — Brauer, Die harmonischen Obertöne ..., ZfI 31, 14, 15. — Dubitzky, Charakter der Tonarten? DMMZ 33, 9ff. — Ergo. Jets over wellen en grondwellen in de Toonkunst, Cae 68, 4ff. — Hansing, Eine Belehrung über die Unterscheidung zwischen Sympathietönen und Obertönen der Klaviersaiten, ZfI 31, 20. — Hansing, ... Fortpflanzung der Schall- und Lichtwellen, ZfI 31, 17. — Krohn, Om den matematiskt rena intonationen, TM 1, 8.
Altenburg, Wilhelm, s. Musikinstrumente.
Altmann, W., s. Pittrich.
Alton s. Musik.
Amory, A. H., s. Volksmusik.
Amundsen, Gerhard, s. Mozart.
Amsterdam. Schorer, Een Amsterdamsch Toekumstbeeld, Cae 68, 3.
Andersson, Otto, s. Forstén, Sibelius, Wegelius.
Andro, L., s. Förstel.
Antcliffe, Herbert, s. Musikkritik.
Arne, Th. Aug. Cummings, »Caractacus« not Arne's, MT 52, 817.
Arnheim, Amalie, s. Bremen.
Artero, José, s. Comillas.
Aubry, G. Jean, s. Smith.
Aubry, Pierre. (Ecorcheville), SIM 7, 1.
Auer, Jos. Alb. (Sigl), GR 9, 4.
Bach, J. S. Bennet, B.'s music in England, MC 62, 4. — Heuss, Erläuterungen zu den Aufführungen des 4. deutschen Bachfestes, Fest- und Programmbuch, Bachfest, Chemnitz, Oktober 1908. — Liebscher, Beiträge zur B.-Kritik, NMZ 32, 11. — Voigt, Erläuterungen zu den Aufführungen des 5. deutschen Bachfestes, Fest- und Programmbuch, Bachfest, Duisburg Juni 1910.
Bachgesellschaft, Neue, s. Musikvereinigungen.
Bäuerle, Herm., s. Kirchenmusik.
Bagier, Guido, s. Musikwissenschaft, Oper.
Bahmann, Reinh., s. Leipzig.
Ballard, Christophe. Masson, Les »Brunettes«, SIMG 12, 3.
Ballet. Baudin, La fête chez Therèse, SIM 7, 3.
Bas, Giulio, s. Besprechungen.
Batka, R., s. Dirigieren, Humperdinck, Marx, Neumann, Programm, Wunderkinder.
Baudin, Georges, s. Ballet.
Bebung s. Staccato.
Becker, Georges, s. Juristisches.
Beethoven. (— —), B.'s »Eroica« ..., MSt 35, 894. — Bouyer, Le sentiment religieux chez B., M 77, 12. — Ernest, B.-Studien, MK 10, 14. — Jalowetz, B.'s Jugendwerke..., SIMG 12, 3. — Speidel, B. in Heiligenstadt, TM 1, 9.
Bekker, Paul, s. Oper.
Bennet, Joseph, s. Bach.
Benzinger, Augustin, s. Kirchenmusik.
Berger, Wilh., Niemann, zu B.'s Tode, Leipz. N. Nachr., 19. 1. 1911.
Berlin (s. a. Charlottenburg, Gregor). — Weissmann, Die Musik der Weltstadt, MK 10, 13.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. **Universitäts**bibliothek.

Berlioz, Hektor (s. a. Dingelstedt). (— —), L'Enfance du Christ, GM 57, 12.
Bernstorf, Otto, s. Lied.
Berton, H. M., Ténéo, Souvenirs de famille de B., SIM 7, 1 ff.
Besprechungen. Abert: Rob. Schumann (F. T), RMI 18, 1. — Bachjahrbuch (Schneider), ZIMG 12, 6. — Baglioni: Contributo alla conoscenza d. musica naturale (O. C.), RMI 18, 1. — Bas: Manuale di canto gregoriano (X. Y.), RG 9, 11/12. — Baumstark: Festbrevier ... der syrischen Jakobiten (Mannucci), RG 9, 9/10. — Bekker: Jacques Offenbach (Kleffel), MpB 34, 7. — Blümml: Zwei Leipziger Liederhandschriften d. 17. Jahrh. (Fischer), ZIMG 12, 7. — Bumpus: The Cathedrals of Northern France (T. L. S.), MN 40, 1042 f. — Chilesotti: L'evoluzione d. musica. Appunti s. teoria di H. Spencer (F. T.), RMI 18, 1 — u. (van den Borren), ZIMG 12, 7. — Curzon: Meyerbeer (J. E.), SIM 7, 1. — Ecorcheville: Catalogue du Fonds de Musique ancienne de la Bibliothèque nationale (F. T.), RMI 18, 1. — Faral: Les Jongleurs en France au moyen âge (Guesnon), SIM 7, 3. — Fries: Aus meiner stilistischen Studienmappe (Witkowski), ZIMG 12, 7. — Gastoué: Traité d'harmonisation du Chant grégorien, RG 9, 11/12. — Gastoué: L'Art grégorien (Otaño), MSH 4, 3. — Glasenapp: Siegfried Wagner und seine Kunst. (Prüfer), Die schöne Literatur (Leipzig) 12, 4. — Glöckner: Studien zur romantischen Psychologie der Musik .. (Heuss), ZIMG 12, 7. — Goehlinger: Geschichte d. Klavichords (J. E.), SIM 7, 1. — Guilmant: Archives des Maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle ... (J. E.), SIM 7, 2. — Hendrik: Der Ring der Nibelungen in Bildern (Endymion), RMI 18, 1. — Kapp: Rich. Wagner (Kaiser), NZM 78, 8. — Katalog der Musikbibliothek Peters (Heuss), ZIMG 12, 7. — Kinkeldey, Orgel u. Klavier in der Musik des XVI. Jahrh, (J. E.), SIM 7, 2. — Landucci: La pretesa riforma delle musiche sacre (D. S.), RMI 18, 1. — Levy: Die Signalinstrumente in den altfranzös. Texten (Sachs), ZIMG 12, 7. — Maitland: Brahms (— —), MN 40, 1046. — Mocquereau: Le nombre musical grégrorien ou rythmique grégorienne (Sablayrolles), MSH 4, 3. — Clara Novello's Reminiscences compiled by .. Contessa Valeria Gigliucci (— —), MN 40, 1047. — Pougin: Musiciens du XIXe siècle Malherbe), M 77, 4. — Radiciotti: G. B. Pergolesi (Abert), ZIMG 12, 7. — SIM 7, 1. — Rousseau: L'Ecole grégorienne de Solesmes (B.), RG 9, 11/12. — Saj: Un gran artista [.. Jesús de Monasterio] (Otaño), MSH 4, 1. — Ulrich: Die Grundsätze der Stimmbildung während der A cappella-Periode ... (Goldschmidt), ZIMG 12, 7. — Vögely: Harmonielehre (Burkhardt), NZM 78, 13. — Wustmann: Rokokolieder (Buhle), ZIMG 12, 6. — Wustmann: Musikgeschichte Leipzigs (J. E.), SIM 7, 1. — Zimmermann: R. Wagner in Luzern (A. N.), SMZ 51, 10.
Bizet, Georges. Halévy, Le tre premières di »Carmen«, CM 15, 4.
Böhm, Georg. Buchmayer, Nachrichten über das Leben G. B.'s, Fest- und Programmbuch, Bachfest Chemnitz, Okt. 1908.
Bohl, Hrch., s. Musik.
Bohn, P., s. Kirchenmusik, Orgel.
Boileau et Silvie. Hist. d'une romance (Rey), SIM 7, 3.
Bonvin, Ludw., s. Kirchenmusik.
Bothe, Franz, s. Musikunterricht.
Bourrée. Versepuy, La B. d'Auvergne, SIM 6, 12.
Bouyer, Raymond, s. Akustik, Beethoven, Diabelli.
Brahms, Joh. Newman, B.'s german Requiem, MT 52, 817.
Brauer, Geo, s. Akustik.
Bremen. Arnheim, Aus d. Bremer Musikleben im 17. Jahrh., SIMG 12, 3.
Bruckner, Anton (Gräflinger), NZM 78, 13.
Brunck, Constantin, s. Oper.
Brunettes, Les, s. Ballard.
Buchmayer, Rich., s. Böhm.
von Bülow, Hans (Heckel), NZM 78, 7 ff.
Buhle, Edw., s. Besprechungen.
Burkhardt, Max, s. Besprechungen.
Busoni, Der verdächtige (Spanuth), S 69, 9.
Butler, Frank, s. Musik.
Caccini, Giulio. Schmitz, C.'s Nuove musiche. BfHK 15, 6.
Cannabich, Christian. Peiser, C.'s »Elektra«, AMZ 37, 52.
Canstatt, Tony, s. Lampenfieber, v. Wilm.
Cebrian, Adolf, s. Oper.
Celani, E, s. Rom.
César-Franck, Georges (R. F.), SIM 6, 12.
Challier, Ernst, s. Statistik, Struth.
Charlottenburg. Marsop, Das »Deutsche Opernhaus« in Ch., AMZ 38, 10.
Chavarri, Edouard-L., s. Chopin.
Choisy, Frank, s. Oper.
Chop, Max, s. Musikkritik, Stransky.
Chopin (s. a. Musikfeste). — Chavarri, Ch. et Wanda Landowska, GM 57, 10.
Choral s. Kirchenmusik.
Chorgesang. (— —), Ein paar Bemerkungen über Kunstgesang. SMZ 51, 13. — G. L., Allerlei Anregungen zum Kapitel

»Wettsingen«, SMZ 51, 10ff. — Andreae, Einiges üb. unsere Kunstgesangvereine, SMZ 40, 10.
Chwatal, Bernh., s. Orgel, Silbermann.
Cohen, C., s. Kirchenmusik.
Comillas. Artero, La musica en el seminario Pontificio de C., MSH 4, 1. —
de Courzon, Henri, s. Oper, Scarlatti, Stamaty.
Crescendo. Cucuel, A propos du C., SIM 7, 2.
Cucuel, Georges, s. Crescendo.
Cummings, William H., s. Arne.
Cummings, William Haymann. (— —), MMR 40, 479.
Daneau, Nicolas. (Lyr), SIM 7, 1.
Daubresse, M., s. Juristisches, Rhythmus.
Davidsohn, Hrch., s. Staccato.
Debussy an his »Saint Sebastian« (— —), MSt 35, 894.
Dent, Edw. J., s. Vecchi.
Diabelli, Antonio. Bouyer, A propos d'une valse de D., M 77, 9.
Dingelstedt, Franz. Merbach, Aus F. D.'s Weimarer Intendantenzeit (Erstauff. v. Berlioz' »Beatrice u. Benedikt«), NZM 78, 14.
Dirigieren. (— —), Leiden eines Kapellmeisters in der Provinz, KZ 27, 17. — Batka, Zur Naturgeschichte des Taktstockes, OMZ 18, 47. — Stiévenard, Causerie sur le chef d'orchestre, SIM 7, 1. — Stillman-Kelley, The obligations of the conductor to the composer, MC 62, 5.
Donaldson, D., s. Musik, Volksmusik.
Dopper, Cornelis, s. Instrumentalmusik.
Draber, H. W., s. Liszt, Musikkongresse.
Draeseke, Felix (s. a. Reuss), Güttler, Zu F. D.'s 75. Geburtstag, KZ 27, 15.
Drangosch, Max, s. Juristisches.
Dreyschock, Felix. (Mello), DMMZ 33, 8.
Droste, C., s. Engell, Knote, Winderstein.
Druffel, Peter. Müller, ein gehaltvolles ... Oratorium. (»Erlöser«), GBl 36, 3, — Trampe, P. D.'s geistl. Liederspiel »Der Erlöser«, CO 46, 3.
Dubitzky, Franz, s, Akustik, Musik.
Duval, Pierre-Jobbé, s. Musiker.
Dwelshauvers s. Klavier, Musik.
Ecorcheville, J., s. Aubry, Ornamentik, Satie.
Effenberger, Hans, s. Musik.
Eichberg, Rich. J., s. Musik.
Endymion s. Besprechungen.
Engelke, B., s. Kantate.
Engell, Birgitt. (Droste), NMZ 32, 13.
Ergo, Emile, s. Akustik, Musikunterricht.
Ernest, Gustav, s. Beethoven.
Everth, Joh. (— —), ZfI 31, 19.
Favart, Madame, une enchanteresse (Pougin), M 77, 7. ff.
Fischer, Kurt, s. Besprechungen.
Fleck, Fritz, s. Oper.
Fliege, Rud., s. Mozart.
Förstel, Getrud. (Andro), NMZ 32, 11.
Forest, Armand, s. Musik.
Forstén, Filip. (Andersson) TM 1, 8.
Fournier, René, s. Gesang.
Frank, Sofie, s. Meistersinger.
Frati, Lodov., s. Zambeccari.
Freudenberg, W., s. Musik.
Frey, Martin, s. Rhythmus.
Friedhof, B., s. Marteau, Oper.
Friedlaender, Max, s. Volksmusik.
Gantner, Fritz, s. Militärmusik.
Garms, J. H., s. Musik.
Gedenktage s. Musikgeschichte.
Gerhartz, Josef, s. Rutz.
Gesang (s. a. Manfredini, Musikunterricht). — (— —), Quelques conseils aux chanteurs ... VM 4, 15. — (— —), L' émission des sons, GM 57, 8. — Laurens & Fournier, Gestes facial et laryngé, SIM 7, 3. — Löbmann, Über Bildung der Frauenstimme für den Kirchenchor, MS 44, 3. — Mund, Ist die Atemgymnastik eine unselige Kunst? Sti 5, 7. — Prümers, Wie stärken wir das Hörvermögen unserer Sänger? DS 2, 49. — Reinicke, Einige Betrachtungen über die Stimme, MpB 34, 5. — Schröter, Die Mutation. SMZ 51, 11. — Schütz, Vom Atmen, DS 2, 50. — Schulz-Dornburg, Die Entwickelung d. Stimme vom Kindesalter an ... MpB 34, 5. — Steineck, Die erste staatliche Gesanglehrerprüfung ... Sti 5, 7. — Wirz, Die Aufgabe der Wissenschaft in der Kunst Stimmen zu bilden, RMZ 12, 7. — Zimmermann, Die Vibrationen des Schädels beim Singen, Sti 5, 7.
Glocken. Waagen, Die Sprache der G. — GR 10, 3.
Goldschmidt, Hugo, s. Besprechungen.
Goll, Frdr. (— —), ZfI 31, 19.
Goodson, Kathar., s. Musik.
Gräflinger, Franz, s. Bruckner.
Graininger, Percy. (G. T.), RMZ 12, 16.
Gratia, L, E., s. Musikunterricht.
Gregor, Hans, Abschied von Berlin, DB 3, 6. — Neisser, G. u. d. Zukunft des Berliner Opernlebens, NZM 78, 8. — Schneider, G.'s Debut in Wien, S 69, 15.
Gregorianischer Gesang s. Kirchmusik.
Greilsamer, Lucien, s. Violine.
Griesbacher, Peter, s. Kirchenmusik.
Griveau, Maurice, Impressions musicales de jeunesse. SIM 6, 12.
Grossmann, Max, s. Violine.
Grünberg, Max, s. Musikunterricht.
Grund, F. W. Niemann, G. u. Marxsen. Hamburger Nachrichten 1. 3. 1911. abds.
Guesnon, A., s. Besprechungen.
Güttler, Herm., s. Draeseke.
Hacks, Franz, s. Notenschrift, Strauss.

Händel, G. F. Klanert, H.'s »Jephta«. CEK 25, 2.
Halevy, Lud., s. Bizet.
Halperson, M., s. Oper.
Hansing, Siegfr., s. Akustik.
Harmonielehre s. Musikunterricht.
Haydn. His, Zu H.'s »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«. ZIMG 12, 6. — Moissl, H.'s Messen . . . GR 9, 4.
Heckel, Karl, s. v. Bülow.
Hesse, G., s. Musikvereinigungen.
Heuss, Alfr., s. Bach, Besprechungen, Liszt, Musikgeschichte, Oper.
Hirschberg, Leop., s. Reitmotive.
Hirzel, Bruno, s. Musik.
His, Marie E., s. Haydn.
Hoffmann, Herm. s. Wagner.
Hol, J. C., s. Triosonate.
Horn. Kling, Le cor de chasse. RMI 18, 1.
Hübner, Otto R, s. Lied.
v. Hülsen, Georg, s. Mozart.
Humperdinck, E. Batka. H.'s Königskinder. KW 24, 12.
Humphreys, Granville, s. Juristisches.
Jalowetz, Hrch., s. Beethoven.
Janetschek, Edwin, s. Silcher.
Instrumentalmusik (s. a. Kirchenmusik), Dopper, Eenige Opmerkingen over de instrumenteer-kunst, Cae 68, 1. — Mitterer, Gedanken über kirchliche I. — CO 46, 2.
Isler, Ernst, s. Oper.
Istel, Edgar, s. Musikvereinigungen, Oper.
Junk, Victor, s. Mozart.
Juristisches. (— —), Die Militärmusiker in der Budgetkommission, DMMZ 33, 8. — (— —) Composers and their equitable rights, MN 40, 1045. — B., Tenoritis, KW 24, 12. — D. O.-B., Die soziale Lage d. Orchestermusiker, DMZ 42, 11 ff. — F. S. D., Reichstag und die Militärmusiker, DMZ 42, 8. — Becker, Autrefois. La réglementation des musiciens et ses causes. VM 4, 13. — Daubresse, De la condition des »professeuses« de musique, SIM 7, 2. — Daubresse, Questions sociales, SIM 6, 12. — Drangosch, Zeitfragen, DMZ 42, 9 ff. — Humphreys, How to succeed in musical competitions, Ch 2, 15. — Kaufmann, Die Lebensmittelteuerung und die Musiker, OMZ 18, 49. — Meinhardt, Die mechan. Musikinstrumente in der Novelle zum Urhebergesetz, MuM 12, 47/48. — Schwiegk, D. Tariffrage im Reichstag, DMZ 42, 14. —
Kaiser, Georg, s. Besprechungen.
Kalisch, A., s. Oper.
Kanon. Schurzmann. Der K. d. 14. und 15. Jhdts., NZM 78, 11.
Kantate. Engelke, Die ältere deutsche Solokantate, T 13, 7.
Kapp, Julius, s. Wagner.
Kaufmann, M., s. Juristisches.
Kelly, C. H. (W. T. B.), MSt 35, 902.
Keyfel, Frd., s. Schönberg.
Kjerulf, Halfdan. (Knayer), MpB 34, 5.
Kindsmüller, Karl, s. Polyphonie.
Kirchenmusik (s. a. Instrumentalmusik, Musikunterricht, Orgel). Bäuerle, Dem Choral eine Choralnotation. Magazin f. Pädagogik (Stuttgart) 74, 9. — Benziger, Das Kirchenlied in der Schweiz, CO 46, 3. — Bohn, Einige Bemerkungen zu dem Hymnus »Pange lingua« GBl 36, 3. — Bonvin, Betreffs der »unteilbaren Primärzeit« im Choral, GBl 36, 3. — Cohen, Das Kirchenlied »O Jesus, all mein Leben bist du«, GBl 36, 3. — Griesbacher, Der mehrstimm. kirchl. Gesang. MS 44, 1 ff. — Kleemeyer, Wie richten wir unsere Kirchenkonzerte ein? CEK 25, 2. — Krause, D. religiöse Vokalmusik in Italien von 1800 bis auf d. Gegenwart, NZM 78, 11. — Krause, Die Pflege d. religiösen Vokalmusik in Rußland, BfHK 15, 7. — Laroche, Le Graduel Romain et le Liber Usualis de 1903, RG 9, 11/12. — Marxer, Vorgeschichte zur Choralreform durch Papst Pius X, CO 46, 2. — Mayrhofer, Über kirchl. Instrumentalmusik, CO 46, 3 u. GR 9, 4. — Mitjana, Estudio sobre la decadencia de la musica religiosa española, MSH 4, 1 ff. — Mocquereau, Contro le medianti tronche, (Forts.), RG 9, 9. 10. — Puchas, Das (Meßlied): »Hier liegt vor deiner Majestät«, GR 10, 3. — Respighi, Il suono dell' organo nelle ferie di Avvento . . RG 9, 9/10. — Schmid, Text u. Melodie des »Exultet«, GBl 36, 4. — Villetard, I giudei nella Liturgia, RG 9, 9/10. — Wagner, Der Prozessionshymnus Gloria laus et honor vom Palmsonntag, CO 46, 3. — Wagner, Neue Ziele — neue Arbeit, MS 44, 1. — Weidinger, Heilige Musik, MS 44, 3. — Weinmann, Die Orgelbegleitungen zum Graduale Rom. der Editio Vaticana, MS 44, 3. — Weiss, Liturgisches, MS 44, 3.
Kitchener, Fred., s. Strauss.
Klanert, Paul, s, Händel.
Klavier (s. a. Musik, Musikunterricht). (— —), The value of the piano-player, MSt 35, 896 ff. — Dwelshauvers, La technique pianistique moderne, Revue de l'Institut des Hautes Etudes . . d' Ixelles, 3, 11. — Pfeiffer, Vom Vergänglichsten in d. Mechanik des K.'s, NMZ 32, 12. — Urbach, Führer durch die Klavierliteratur, NMZ 32, 12 ff. — Weber-Robine, Der Hilfs-Resonanzboden, DIZ 12, 18. — Westerby, A . . . guide to the pianoforte classics, MSt 35, 894 ff.

Kleffel, Arno, s. Besprechungen.
Kleemeyer, H., s. Kirchenmusik.
Kling, H., s. Horn.
Knayer, C., s. Kjerulf.
Knote, Heinrich. (Droste) BW 13, 12.
Köchel, Ludwig. (Pulver), MT 52, 817.
Konzert, s. Akustik.
Krause, Emil, s. Kirchenmusik.
Krohn, Ilmari, s. Akustik.
Kühn, Osw., s. Musikvereinigungen.
La Bruyère. Olga de (G. H.) VM 4, 8.
Laffont, Noel, s. Musikunterricht.
La Laurencie, Lionel de s. Rameau.
Lampenfieber. Canstatt, Zur Frage des Lampenfiebers, MSal 3, 7. — Zehme, Ein Beitrag zum Thema L., MSal 3, 8.
Landormy, Paul, s. Oper.
Landowska, Wanda, (s. a. Chopin).
Landowski, Henri Lew., s. Musikfeste.
Laroche, Th., s. Kirchenmusik.
Laurens, Paul, s. Gesang.
Laute. H. K., Zur Lauten-Musik, SMZ 51, 11.
Leipzig. (— t —), Zur Orchesterkrisis in L., — Leipz. Volkszeitung Nr. 73. — Bahmann, Ein Jubiläum d. Leipz. Motette, NZM 78, 8.
Lesièrre, Eugène, s. Orgel.
Levy, J., s. Musikinstrumente.
Liebscher, Arthur, s. Bach.
Lied (s. a. Kirchenmusik), K. Gg., Das »Sempacherlied« im Jahre 1911, SMZ 51, 9. — Adaïewsky, Anciennes mélodies et chansons populaires d' Italie .. RMI 18, 1. — Bernstorf, Nachklänge zum Rheinweinlied, KZ 27, 16. — Hübner, Vom Liederschaffen, AMZ 38, 8. — Molitor, Die Lieder d. Münsterischen Fragmentes, SIMG 12, 3. — Schairer, Unsere Liedertexte (Chorlied), DS 3, 11. — Wolf, D. moderne Lied. MSal 3, 7. —
Lightwood, James T., s. Mendelssohn-Bartholdy.
Liszt, Franz, als Kritiker, (Reuss), NZM 78, 12. ff. — Draber, L. der Unbeliebte, S 69, 8. — Heuss, Die Legende von d. heil. Elisabeth. — Textbuch d. philharm. Chors zu Leipzig, (3 4. 1911).
Liturgie s. Kirchenmusik.
Löbmann, Hugo, s. Gesang.
Loewe, Karl, (s. a. Reitmotive).
Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen, in seinen musikal. Beziehungen (v. Örtzen), BfHK 15, 7.
Lyr, René, s. Daneau, Schleisinger.
Maclean, Charles, s. Musik.
Maeterlinck, The musical (Parker), MMR 41, 483.
Mahler, Gustav (Reitler), RMZ 12, 14/15.
Malherbe, Charles, s. Besprechungen.
Manfredini, Vinc. Monici, »Delle regole più essenziali per imparare a cantare« . . ., RMI 18, 1.
Mannucci, U., s. Besprechungen.
Marsop, Paul, s. Charlottenburg, Musik, Oper.
Marteau, H. M. Henri (Friedhof), RMZ 12, 11.
Marx, Joseph (Batka), KW 24, 11.
Marxer s. Kirchenmusik.
Marxsen, Eduard, s. Grund, F. W.
Massinger, K., s. Vogler.
Masson, Paul-Marie, s. Ballard.
Mathias, F. X., s. Orgel.
Mauclair, Camille, s. Musik.
Mayrhofer, Isidor, s. Kirchenmusik.
Méhul. Tiersot, Un »Chant funèbre« inconnu de Méhul, M 77, 7.
Meinhardt, W., s. Juristisches.
Meistersinger. Frank, Zur Geschichte der M., NMZ 32, 11.
Mello, Alfred, s. Dreyschock.
Melodram (s. a. Ästhetik).
Menchaca, M. A., s. Notenschrift.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Lightwood, The story of »Hear my Prayer«, Ch 2, 15.
Mengelberg, Wilhelm (A. D. L.), Cae 68, 3.
Merbach, Paul Alfr., s. Dingelstedt, Musik.
Merian, W., s. Suter.
Mey, Kurt, s. Reuss.
Meyerbeer (s. a. Wagner, R.).
Militärmusik. (— —), Die M. vor dem Reichstage, DMMZ 33, 10. — D. O.-B., Kulturwert der Militärkapellen, DMZ 42, 10. — Gantner, Die deutsche M., DMMZ 33, 9. — Storck, Vom Wert der Militärkapellen, T 13, 7.
Mirow, L., s. Mozart.
Mitjana, R., s. Kirchenmusik.
Mitterer, J., s. Instrumentalmusik.
Mocquereau, André, s. Kirchenmusik.
Moissl, Franz, s. Haydn, Musikunterricht.
Molitor, Raphael, s. Lied.
Monici, A., s. Manfredini.
Mozart, W. A. Amundsen, Schinkel und die Zauberflöte, BW 13, 11. — Fiege, Die »neue« Zauberflöte, BfHK 15, 7. — v. Hülsen, Die Zauberflöte, DB 3, 4. — Junk, Zur Berliner Inszenierung der Zauberflöte, AMZ 38, 15. — Mirow, Einige Mozartiana, T 13, 7. — Neisser, Zur Neuinszenierung der »Zauberflöte« in Berlin, NZM 78, 9. — Reichel, Zurück zu Mozart, SMZ 51, 12. — Schünemann, Hülsen's »Zauberflöte«, NMZ 32, 13. — Schwartz, Fantasie c moll, NMZ 32, 11. — Schwers, Die neue Zauberflöte, AMZ 38, 8. — Stümcke, Die neue Berliner »Zauberflöte« . . ., BW 13, 11. — de Wyzewa et de Saint-Foix, .. prétendu trio de Mozart, GM 57, 7.
Müller, Otto, s. Druffel.

München. Schwartz, Rückblick üb. die Münch. Oper, NMZ 32, 13.
Mund, H., s. Gesang.
Musik (Allgem., Musik einzelner Länder, s. a. Kirchenmusik). — (— —), Singing in English, MN 40, 1042. — B., Heraldische Musik, KW 24, 12. — Alton, From the Golden West, GM 57, 7. — Bohl, Zeitgemäße Betrachtungen, DS 3, 14. — Butler, Composers and poverty, MSt 35, 898. — Dubitzky, Volkstümliche Melodien unserer Tonmeister, DS 3, 12. — Dwelshauvers, Un document sur la musique belge, SIM 6, 12. — Effenberger, Neuere tschechische Komponisten, RMZ 12, 14/15. — Eichberg, Vier automatische Bestätigungen alter Gesetze, DTZ 9, 224. — Forest, Virtuoses et musiciens, SIM 7, 2. — Freudenberg, Aus dem Notizbuch eines Musikers, DTZ 9, 224. — Garms, Musiciana, Cae 68, 3. — Goodson, English pianists . . ., MSt 35, 899. — Hirzel, Ein elsäss. Reisebericht aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., ZIMG 12, 6. — Maclean, A new form in English music, ZIMG 12, 6. — Masorp, Der Todfeind der Schaffenden, NMZ 32, 11. — Mauclair, Analogies, VM 4, 14, 15. — Merbach, Aus vergangenen Tagen, NZM 78, 12. — Newman, English composers of to-day, MSt 35, 895. — Niemann, Norwegische Kultur u. Kunst, Leipz. Ill. Zeitung 9. 3. 1911. — Prod'homme, La musique ancienne à Paris en 1910, ZIMG 12, 7ff. — Spanuth, Unterhaltungsmusik, S 69, 16. — Suñol, La práctica por la teoría, MSH 4, 1ff. — Ten Kate, Een afgeluisterd gesprek, Cae 68, 1. — Thibaut, Le concert classique oriental, SIM 7, 2. — Weingartner, Was kann man komponieren? DMMZ 33, 12 u. RMZ 12, 9.
Musikautomaten. Swinburne, Mechanical music, MSt 35, 895.
Musiker. Duval, Leurs mains, SIM 7, 1ff.
Musikfeste. Landowski, Les fêtes Chopin à Lemberg, SIM 6, 12.
Musikgeschichte. A. H., . . Gedenktage des Jahres 1911, DMZ 19, 5. — Heuß, . . Gedenktage des Jahres 1911, MuM 13, 5/6 (Nachdrucke).
Musikinstrumente. Altenburg, Der Serpent und seine Umbildung . . ., Zfl 31, 18. — Wolff, Die exotischen Edelhölzer u. ihre Verwendung im Instrumentenbau, Zfl 31, 16. — Levy, Die Signalinstrumente in den altfranzös. Texten, SIMG 12, 3.
Musikkongresse. (— —), The international Musical Congress, London, May 29 to June 3, MT 52, 817. — Draber, Der 5. Musikpädagog. Kongreß in Berlin, S 69, 16. — Otaño, Un concurso de música religiosa, MSH 4, 1.
Musikkritik (s. a. Musikwissenschaft). — (— —), The provincial critic, MN 40, 1044. — (— —), The responsibilities of a critic, MN 40, 1049. — Antcliffe, A point in criticism, MT 52, 817. — Chop, Irrungen d. öffentl. Urteils, DS 3, 8ff. — (Puttmann), AMZ 38, 15ff.
Musikunterricht. (— —), Music in the elementary schools, MN 40, 1048. — (— —), Nutzen der Gesangsübungen in den Priesterseminarien, GBl 36, 4. — Bothe, Der doppelt alterierte Nonenakkord, DTZ 9, 225. — Ergo, Zeitgemäße Gedanken üb. d. M., ZIMG 12, 7. — Gratia, Essai sur l'étude du piano, SIM 7, 3. — Grünberg, Vom Üben, MpB 34, 5. — Laffont, La musique dans les lycées, collèges et écoles primaires supérieures, SIM 7, 2. — Moissl, Über die idealen Aufgaben unserer Kirchenmusikschulen, CO 46, 2. — Paga, Wann soll das Kind Klavier üben? DTZ 9, 225. — Renger-Patzsch, Zur metrischen Analyse, MpB 34, 7. — Richards, The students' page, MN 40, 1042. — Sommer, Aus der harmonischen Werkstatt, AMZ 43, 8. — Wiehmayer, Neue instruktive Ausgaben, MpB 34, 5.
Musikvereinigungen. (— —), Genootschap van nederlandsche componisten, Cae 68, 2ff. — v. M., De Mij. Caecilia (1841—1911), Cae 68, 3. — Hesse, Auszug aus der Geschichte der vereinigten Norddeutschen Liedertafeln 1831—1909, DS 3, 11. — Istel, Die Krisis im »Allg. Deutsch. Musikverein«, DMZ 42, 10ff. — Istel, Die Krisis im »Allg. Deutsch. Musikverein«, S 69, 9. 12. — Kühn, Nochmals vom Allg. Deutsch. Musikverein, NMZ 32, 13. — Renfer, Der »Stadtsängerverein Frohsinn St. Gallen«, SMZ 51, 12. — Schering, Die neue Bachgesellschaft 1900—1910, Neue Bachgesellschaft (Propagandaschrift 1911). — Schillings, Vom Allg. Deutsch. Musikverein, NMZ 32, 12. — Schwers, Die Krisis im Allg. Deutsch. Musikverein, AMZ 38, 11. — Weise, Auszug aus der Geschichte des Westfäl. Sängerbundes »Canon«, 1867 bis 1910, DS 3, 13. — Zeisel, Geschichte d. »Deutsch. Sängerbundes in Mähren«, DS 3, 9.
Musikwissenschaft und Kritik (Bagier), NZM 78, 13.
Naaff, Anton Aug. M. E., Naaff-Feier, DS 2, 48.
Nanino, Giov. Maria. (Radiciotti), In onore di G. M. N. (Erinnerungsblatt Tivoli 8. 4. 11). — Petrocchi, Un pensiero sul »Madrigale« del N., (ebda).
Naumann, Ernst. (Stein), ZIMG 12, 6.

Neisser, Arthur, s. Gregor, Mozart, Oper.
Neumann, Angelo. (Batka), AMZ 37, 52.
Neumann, F. L. (— —), Zfl 31, 16.
Newman, Ernest, s. Brahms, Musik.
Niecks, Fred., s. Stil.
Niemann, Walter, s. Berger, Grund, Musik.
Notenschrift. Hacks, A propos de l'écriture octavinale, GM 57, 9. — Menchaca, Un nouveau système de notation musicale, SIM 7, 1.
v. **Örtzen** s. Louis Ferdinand.
Oper. Cebrian, Die O. zur Zeit d. Gründung d. Kgl. Opernhauses zu Berlin, DMMZ 33, 13 ff. — Masorp, Die Erneuerung der Opernregie, KW 24, 13.
Oper (Uraufführungen):
Bloch: »Macbeth« (Landormy), VM 4, 8.
Herman: »Sundari«, (Zöllner), S 69, 14.
Humperdinck: »Königskinder« (Fleck), RMZ 12, 14. — (Bagier), NZM 78, 8.
Leoncavallo: Zaza (Pougin), M 77, 8.
Puccini: »Mädchen vom goldenen Westen«, (Halperson), AMZ 37, 52.
Saint-Saëns: »Déjanire«, GM 57, 12. — (Rikoff), S 69, 13.
Strauß: »Der Rosenkavalier« (— —) M 77, 5. — (X.) SMZ 51, 6. — (Brunck), NMZ 32, 12. — (Choisy), GM 57, 6. — (Isler), SMZ 51, 11. — (Istel), MMR 41, 483. — (Kalisch), MT 52, 817. — (Pierson), BW 13, 10. — (Rasch), AMZ 38, 10. — (Schmid), BfHK 15, 6.
Usiglio: »Das Pensionat von Sorrent«, (Neisser), NZM 78, 8.
Wendland: Das vergessene Ich, (Bekker), AMZ 37, 52.
Woyrsch: »Der Weiberkrieg«, (Friedhof), NZM 78, 12.
Zandonai: »Il grillo del focolare«, (Polleri), CM 15, 4.
Operette. Schmidl, O.-Kultur, AMZ 38, 10.
Orgel (Orgelbau,-spiel, usw., s. a. Kirchenmusik). (— —), The organ, and its range of expression, MT 52, 817. — Bohn, Die O. als Stellvertreterin des Gesanges beim Kyrie der Messe, GBl 36, 4. — Chwatal, Schleif-, Kegel- od. pneumat. Lade, Zfl 31, 18. — Faber & Greve, Transmissionsorgeln ... Zfl 31, 15. — Lesierre, L' organiste moderne, SIM 7, 3. — Rupp, Der gegenwärtige Stand der Orgelreform, Zfl 31, 17.
Ornamentik. Ecorcheville, Le problème des ornements dans la musique, SIM 7, 1.
Otaño, N., s. Besprechungen, Musikkongresse.
Paderewski, Der Fall — (Spanuth), S. 69, 14.
Paga, Bertha, s. Musikunterricht.
Péladan, J., s. Vinci.
Peiser, G., s. Cannabich.
Petrocchi, Gius, s. Nanino.
Pfeiffer, Walter, s. Klavier.
Pierson, Edgar, s. Oper.
Pirrongelli, Pericle, s. Tivoli.
Pittrich, Georg. (Altmann), NS 35, 428.
Pohl, Hans, s. Weber.
Polleri, G. B., s. Oper.
Polyphonie. Kindsmüller, Der Weg zur klassischen P. —, MS 44, 3.
Ponnelle, Lazare, s. Strauß.
Pougin, Arthur, s. Favart, Oper.
Prod'homme, J. G., s. Musik.
Programm. Batka, Liederabende, KW 24, 11.
Programmusik. Donaldson, A few words ... MSt 35, 898.
Prüfer, Artur, s. Besprechungen.
Prümers, Adolf, s. Gesang.
Puccini, Giac., J. Br., Manon Lescaut, GM 57, 7.
Puchas, Franz, s. Kirchenmusik.
Pulver, Jeffrey, s. Köchel.
Puttmann, Max, s. Musikkritik.
Radiciotti, Gius., s. Nanino.
Radoux, Théodore. (— —) GM 57, 13.
Rameau, Jean Phil., son gendre et ses descendants (de La Laurencie), SIM 7, 2.
Rasch, Hugo, s. Oper.
Reichel, Alex., s. Mozart.
Reinicke, W., s. Gesang.
Reitler, Josef, s. Mahler.
Reitmotive. (Hirschberg), BfHK 15, 6 ff.
Renfer, H., s. Musikvereinigungen.
Renger-Patzsch, Rob., s. Musikunterricht.
Respighi, C., s. Kirchenmusik, Toscana.
Reuß, Eduard (s. Liszt, Draeseke), RMZ 12, 10. — (Mey), NZM 78, 10. — (Urbach), NMZ 32, 12.
Rey, Auguste, s. Boileau.
Richards, H. W., s. Musikunterricht.
Richter, Hans. (— —), MMR 41, 483.
Richter, P. E., s. Trompete.
v. Riesemann, Oskar, s. Skrjabin.
Rikoff, Max, s. Oper.
Ritter, William, s. Strauß.
Rom. Celani, Musica e musicisti in R. (1750—1850), RMI 18, 1.
Roncaglia, Gino, s. Ästhetik.
Rossini, nel ricordi di Saint-Saëns, CM 15, 3.
Rotterdam, Sibmacher Zijnen, Het muziekleven van R., Cae 68, 1 ff.
Rozé. Tenroc, Les R. de Vienne, GM 57, 13.
Rupp, J. F. Emil, s. Orgel.
Rutz, Ottomar, Gerhartz, Die Rutz'schen Entdeckungen, Sti 5, 7.
Rhythmus (s. a. Musikunterricht). (— —) Rhythm and tempo rubato, MC 62, 5. — Daubresse, D. rhythm. Gymnastik, RMZ 12, 9. — Frey, Der große Takt, MpB 34, 6.

Sablayrolles, Dom Mauro, s. Besprechungen.
Sachs, Curt, s. Besprechungen.
de Saint-Foix, G., s. Mozart.
Saint-Saëns, C., (s. a. Rossini).
Sanders, Herbert. (— —), Ch 2, 15.
Satie, Erik, (Ecorcheville), SIM 7, 3.
Scarlatti, Dom. de Curzon, Les Sonates de S., GM 57, 8.
Schairer, O., s. Lied.
Scharwenka, Xaver. Tetzel, S.'s Amerikafahrt, NZM 78, 14.
Schering, A., s. Musikvereinigungen.
Schillings, Max, s. Musikvereinigungen.
Schleisinger, Myrtil. (Lyr,), 7, 3.
Schmid, Andreas, s. Kirchenmusik.
Schmid, Otto, s. Oper.
Schmidl, Leop., s. Operette.
Schmitz, Eugen, s. Caccini.
Schneider, Josef, s. Gregor.
Schneider, Max, s. Besprechungen.
Schönberg, Arnold. (— —), »Pelléas and Mélisande«, MT 52, 817. — Keyfel, Der Fall S., S 69, 10.
Schorer, J. H., s. Amsterdam.
Schröter, Jos., s. Gesang.
Schünemann, Georg, s. Mozart.
Schütz, L. Hugo, s. Gesang.
Schulz-Dornburg, Rich., s. Gesang.
Schurzmann, K., s. Kanon.
Schwartz, Heinrich, s. Mozart, München.
Schwers, Paul, s. Mozart, Musikvereinigungen.
Schwiegk, Hugo, s. Juristisches.
Serpent s. Musikinstrumente.
Sibelius, Jean, och hans symfonier, (Andersson), TM 1, 11.
Sibmacher Zijnen, W. N. F., s. Rotterdamm.
Sigl, Maxim, s. Auer.
Silbermann, Andreas u. Gottfried. (Chwatal), ZfI, 31, 15.
Silcher, Ph. Frdr., (Janetschek), DV 13, 4.
Skrjabin, Alex., v. Riesemann, S.'s »Prometheus«, S 69, 14.
Smith, Pamela Colman. Aubry, »Visualised music« de Miss P. C. S., SIM 7, 2.
Sommer, Hans, s. Musikunterricht.
Soziale Fragen s. Juristisches.
Speidel, Ludw., s. Beethoven.
Spanuth, Aug., s. Busoni, Musik, Paderewski, Weingartner.
Staccato. Davidsohn, Das St. und die Bebung auf der Geige, MpB 34, 6.
Stamaty, Marie, et Taubert. (de Courzon), GM 57, 13.
Statistik. Challier, Aus den Programmen der vornehmen Konzertgeber ... 1909/10, DTZ 9, 225.
Stecher, Josef. (— —), ZfI 31, 20.
Stein, Fritz, s. Naumann.
Steineck, Fritz, s. Gesang.
Steuer, Willibald, s. Wagner.
Stiévenard, Émile, s. Dirigieren.
Stil. Niecks, The study of musical styles. MMR 40, 479.
Stillman-Kelley, Edgar, s. Dirigieren.
Storck, Karl, s. Militärmusik.
Stransky, Joseph. (Chop), RMZ 12, 12.
Strauß, Rich. Hacks, Le Feu de la Saint-Jean, GM 57, 11. — Kitchener, S.' »Salome« in the east, MSt 35, 896. — Ponnelle, »Le Chevalier à la rose«, SIM 7, 3. — Ritter, Le Cavalier à la rose, VM 4, 13/14. — Torrefranca, Il Rosenkavalier di R. S., RMI 18, 1.
Struth, Adam. (Challier), MuM 12, 45/46.
Stümcke, Hrch., s. Mozart.
Suñol, Gregorio Ma., s. Musik.
Suter, Herm. Merian, »Die erste Walpurgisnacht« ..., RMZ 12, 7.
Swinburne, I., s. Musikautomaten.
Tagger, Theodor, s. Wien.
Takt, s. Rhythmus.
Taktstock usw., s. Dirigieren.
Taubert, Karl Gottfr. Wilhelm, s. Stamaty.
Ténéo, M., s. Berton.
Ten Kate, J. J. L., s. Musik.
Tenroc, Ch., s. Rozé.
Tetzel, Eugen, s. Scharwenka.
Thibaut, P., s. Musik.
Tiersot, Julien, s. Méhul.
Tivoli. Pirrongelli, L'Arte musicale in T. . . . In onove di G. M. Nanino (Erinnerungsblatt Tivoli 8, 4, 11).
Tonart, s. Akustik.
Torrefranca, Fausto, s. Strauß.
Toscana. Respighi, Regolamento per la musica sacra in Toscana, RG 9, 9/10.
Trampe, Adolf, s. Druffel.
Treu, L., s. Witte.
Trio-Sonate. Hol, De achttiende-eeuwsche triosonate, Cae 68, 1 ff.
Trompete. Richter, Eine neue hohe D-C-Tromp., DMMZ 33, 11.
Tschaikowsky. Wille, Die Manfred-Sinfonie . . . DMMZ 33, 13.
Urbach, Otto, s. Klavier, Reuß.
Van den Borren, Charles, s. Besprechungen.
Vecchi, Orazio. Dent, Notes on the »Amfiparnasso« of O.V., SIMG 12, 3.
Versepuy, Marius, s. Bourrée.
Villetard, H., s. Kirchenmusik.
Vinci, Léonard de, comme musicien. (Péladan) SIM 7, 2.
Violine (s. a. Staccato), Greilsamer, »Le chant du Cygne« [Stradivarius], SIM 7, 2. — Großmann, Krit. Übersicht üb. Verbesserungen . . im Geigenbau im J. 1910, DIZ 12, 14 ff.
Vogler, Abt, u. seine Schüler. (Massinger), DMZ 42, 8.
Voigt, W., s. Bach.
Volkslied, s. Lied.
Volksmusik. Amory, Kunst voor het volk? Cae 68, 4. — Donaldson, The folk-

song craze, MSt 35, 902. — Friedlaender, The folk-song. — The Boston Music Co., Announcement 23.
Waagen, Hildebr., s. Glocken.
Wagner, Peter, s. Kirchenmusik.
Wagner, Rich. (s. a. Reitmotive). (— —), W.'s Beziehungen zur Fürstin Metternich, DMMZ 33, 12. — (— —), W.'s Vermächtnis [Memoiren], MuM 13, 3/4. — O. K., W.'s »Liebesverbot«, DMMZ 33, 13. — W. K., Les mémoires d. R. W., GM 57, 5. — Hoffmann, R. W. und Ander, NZM 78, 10. — Kapp, R. W. und Meyerbeer, MK 10, 14. — Steuer, D. dramatische Kunstideal R. W.'s . . . MSal 3, 8.
Weber, Karl Maria. Pohl, Drei Aktenstücke über W.'s Gefangennahme in Stuttgart 1810, AMZ 37, 52.
Weber-Robine, Frdr., s. Klavier.
Wegelius, Martin. (Andersson), TM 1, 10.
Weidinger, Joseph, s. Kirchenmusik.
Weingartner, Felix, s. Musik.
Weingartner, Felix, u. die Symphonie (Spanuth), S 69, 11.
Weinmann, Karl, s. Kirchenmusik.
Weise, Otto, s. Musikvereinigungen.
Weiß, A., s. Kirchenmusik.
Weißmann, Adolf, s. Berlin.
Wiehmayer, Theod., s. Musikunterricht.
Wien. Tagger, Wiener Moderne, AMZ 38, 9.
Wille, O. K., s. Tschaikowsky.
v. **Wilm,** Nicolai. (Cannstatt), NMZ 32, 12 u. MSal 3, 7.
Winderstein, Hans. (Droste), RMZ 12, 8.
Wirz, Georg, s. Gesang.
Witkowski, Georg, s. Besprechungen.
Witte, Georg Hrch. (Treu), RMZ 12, 13.
Wolf, William, s. Lied.
Wolff, Th., s. Musikinstrumente.
Wood, Henry J., (— —), MT 52, 817.
Wunderkinder. (Batka), KW 24, 13.
Wunderlich, Alfred, s. Ästhetik.
de Wyzewa, T., s. Mozart.
Zambeccari. Franc. Maria. Frati, Un impresario teatrale del settecento e la sua biblioteca, RMI 18, 1.
Zehme, Albertine, s. Lampenfieber.
Zeisel, Emil, s. Musikvereinigungen.
Zimmermann, Carl, s. Gesang.
Zöllner, Ernst, s. Oper.

Früher ist erschienen:

Musikalische Zeitschriftenschau

Oktober 1907 — September 1908

Alphabetisch-systematische Übersicht

über die

im neunten Jahrgange der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft unter der Rubrik »Zeitschriftenschau« angeführten

Aufsätze über Musik

Zusammengestellt von **Max Schneider**

Preis 2 Mark

Zu beziehen

vom Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 10. Zwölfter Jahrgang. **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

General Meeting of Members.

The General Meeting of Members notified at Z. XII, 145, took place at the University of London, at 11.30 a.m. on Saturday 3rd. June 1911.

The report from the Directory which is shown below, was read and approved.

An offer was made by the Paris Section to hold the next Congress in Paris. Mention was also made of the possibility of holding it in Rome. It was left to the Directory to decide the place and date of the next Congress.

The different Lecture Sections of the Congress made their reports, the results of which will be shown in the Congress Report Volume.

Sir Alexander Mackenzie. President. **Dr. Oskar v. Hase.** Treasurer. **Dr. Charles Maclean.** Secretary.

Sir Hubert H. Parry. **Alfred H. Littleton.** **Dr. William H. Cummings.**

Members.

Report of the Directory.

In accordance with practice, the Directory offers to members a brief report on the period between the last Congress and the present, i.e. from May 1909 to May 1911.

The period has seen a very remarkable increase of membership, as the following figures taken from the last 5 official censuses will show:— In October 1902 there where 756 members. In August 1906 there where 767 members, or an increase in 4 years of 11 only. In March 1907 there where 791 members, or an increase in 7 months of 24. In August 1909 there where 839 members, or an increase

in 2½ years of 48. In May 1911, i.e. today, there are 1028 members, showing an increase of 189 in 1 year and 7 months. Since the very early days the membership has never advanced so rapidly as this.

The 1028 members are divided by countries as follows:— Germany 330, England 210, France 117, America 114, Austria-Hungary 83, Switzerland 31, Russia 29, Belgium 31, Italy 19, Sweden 17, Denmark 14, Holland 12, Finland 10, Asia 4, Roumania 2, Australia 2, Africa 1, Spain 1, Portugal 1. Total 1028.

The 1028 members are divided by language spoken approximately as follows:— German 429, English 330, French 152, Italian 20, Miscellaneous (Danish, Dutch, Finnish, Hungarian, Portuguese, Roumanian, Russian, Spanish, Swedish) 97. Total 1028.

As working bodies for holding meetings of members, 7 new Local Branches have constituted themselves under the Rules:— Ann Arbor, Budapest, Heidelberg, Helsingsfors, Karlsruhe, Mannheim, Stockholm. The further formation of Local Branches is greatly to be desired.

For administrative purposes, one new National Section, that of »South France«, has been erected by the Governing Body; its headquarters being at Nîmes in the Gard. The formation of a Russian National Section is under consideration.

The present Directory was re-elected on 1st. October 1910, for a period not exceeding 2 years.

National Sections and Local Branches are reminded of Rule 3, which requires a new election or re-election of all officers not less than every 2 years.

The yearly report-system under paragraph 4 of the Byelaws published at Z. VI, 57, November 1904, has hitherto been nearly a dead-letter. In response to the call made by the Directory at Z. X, 263, June 1909, a historical report to that date was sent in by the Paris Section, and was published at Z. XI, 69, December 1909. In reply to a reminder sent out on 21st. February 1911, similar historical reports have been received from the National Sections Baden, Belgium, Denmark, North Germany, Holland, Saxony and Switzerland. These will be published as rapidly as possible in the Zeitschrift. With this beginning it is hoped that a yearly report system, so valuable for the mutual information of different parts of the Society, will be established.

Übersetzung.

Der Gewohnheit gemäß bietet der Präsidiums-Vorstand den Mitgliedern einen kurzen Bericht über den Zeitraum zwischen dem letzten und dem gegenwärtigen Kongresse, d. h. vom Mai 1909 bis Mai 1911.

Der Zeitraum hat eine bemerkenswerte Vermehrung der Mitgliedschaft aufgewiesen, wie folgende aus den letzten 5 offiziellen Mitgliedsverzeichnissen entnommenen Zahlen zeigen werden: Im Oktober 1902 756 Mitglieder. Im August 1906 767 Mitglieder, also in 4 Jahren nur 11 mehr. Im März 1907 791 Mitglieder, also in 7 Monaten 24 mehr. Im August 1909 839 Mitglieder, oder in 2½ Jahren 48 mehr. Im Mai 1911, d. h. heute, sind es 1028 Mitglieder, was eine Vermehrung von 189 in einem Jahr und 7 Monaten ergibt. Eine so rasche Vermehrung wie die ebengenannte hat vom ersten Anfange der Gesellschaft an nie stattgefunden.

Nach Ländern verteilen sich die 1028 Mitgliedern folgendermaßen: Deutschland 330, England 210, Frankreich 117, Amerika 114, Österreich-Ungarn 83, Schweiz 31, Rußland 29, Belgien 31, Italien 19, Schweden 17, Dänemark 14, Niederlande 12, Finnland 10, Asien 4, Rumänien 2, Australien 2, Afrika 1, Spanien 1, Portugal 1. Insgesamt 1028.

Der Sprache nach verteilen sich die 1028 Mitglieder ungefähr wie folgt: Deutsch 429, Englisch 330, Französisch 152, Italienisch 20, Gemischt (Dänisch, Finnisch, Holländisch, Portugiesisch, Rumänisch, Russisch, Spanisch, Schwedisch, Ungarisch) 97. Total 1028.

Als tätige Körperschaften zur Abhaltung von Zusammenkünften der Mitglieder

haben sich satzungsgemäß 7 neue Ortsgruppen gebildet: Ann Arbor, Budapest, Heidelberg, Helsingsfors, Karlsruhe, Mannheim, Stockholm. Die weitere Bildung von Ortsgruppen ist höchst wünschenswert.

Zu administrativen Zwecken hat das Präsidium eine neue Landessektion, »Süd-Frankreich«, mit dem Sitz in Nîmes, Provinz Gard, gegründet. Die Gründung einer russischen Landessektion wird in Erwägung gezogen.

Der gegenwärtige Vorstand des Präsidiums wurde am 1. Oktober 1910 für eine Amtsperiode, die 2 Jahre nicht überschreitet, wieder gewählt.

Landessektionen und Ortsgruppen werden an Punkt 3 der Satzungen erinnert, der eine Neuwahl oder Wiederwahl aller Beamten wenigstens alle zwei Jahre erfordert.

Das jährliche Berichtsystem laut Paragraph 3 der in der Zeitschrift der IMG. VI, 57, November 1904 veröffentlichten »Besonderen Bestimmungen über das Präsidium« wurde bisher beinahe vollständig vernachlässigt. In Erwiderung auf die vom Präsidiums-Vorstande auf Z. X, 263, Juni 1909, gemachte Einberufung, wurde von der Pariser Landessektion ein sich bis zu jenem Tage erstreckender historischer Bericht eingesandt, und wurde derselbe in der Zeitschrift der IMG XI, 69, Dezember 1909, veröffentlicht. In Erwiderung einer am 21. Februar 1911 ausgesandten Erinnerung, sind ähnliche Berichte von den Landessektionen Baden, Belgien, Dänemark, Niederlande, Norddeutschland, Sachsen-Thüringen und der Schweiz eingegangen. Diese werden so bald wie möglich in der Zeitschrift veröffentlicht werden. Dieser Anfang läßt hoffen, daß ein jährliches, zur gegenseitigen Information der verschiedenen Teile der Gesellschaft so wertvolles Berichtsystem eingerichtet werden wird.

Redaktioneller Teil.

Informal Notes on the Congress.

In the old days of sails, wooden hulls, and seagoing expeditions which lasted for years, a ship went into graving-dock after every long voyage. There she was propped with shores and blocks; her bilges, the very shape of which was scarcely known except to fishes and barnacles, were exposed to outward view; and shipwrights determined what parts were sound, and where on the other hand bolts must be tightened, seams must be caulked, or old timber must be replaced by new, before she went to sea again. The Congresses of this Society are somewhat analogous. They are ships making their two-year and three-year voyages; for between each actual holding of the meetings there must be almost continuous interim preparation. And here too the features least thought of, or else taken for granted, by the casual Congress-visitor, are just those which need periodically the most critical examination. The present notes will combine the candid discussion of necessary problems with some narration.

London was to all intents and purposes decided on for the Fourth Congress at the close of the Vienna Congress in May 1909. Preparations were begun in London, after what are for most professions the "holidays", in October 1909. And at this stage at once appeared the fundamental question, how much festivity and concert-making is to accompany the reading of Congress papers? The idea may be dismissed at once that the last-named could under any circumstances, within a reasonable future period, make by itself a musical international Congress. International politicians holding a "Peace

Congress" may be content with abstract discussion, shorn of all social functions; but then the political sense is almost universal, and there is here in view a thoroughly practical object. The International Law Association has for many years held in different countries periodic Congresses, where abstract papers are read, and not much else is done; but law is first-cousin to politics, and even this Association has found it necessary in each case to rely on some local social encouragement. Music is a subject without any exact parallel, and essentially an art existing for performance alone. To divorce music from the processes of talking about it is a far-fetched idea which has never yet been contemplated, at any rate on the scale of international comitia, which involve so much self-sacrifice about attendance and require therefore the offer of so much inducement. Against all this it is to be said that the majority of the members of the International Musical Society are musical literati jealous of the value of their own speciality. So the balancing of the two considerations has required much judgment.

The original projected Byelaws of the Society (which did not get beyond this stage, but are to be found printed with the "Second List of Members") were written in 1899, five years before any Congress took place; they prescribed Congresses in the exact form taken by the last three, i.e. as a combination of administrative conference, scientific discussion, public performance, and social function. What should have been the first Congress was to have taken place in Berlin, 30th. September to 5th. October 1903, in conjunction with the Commemoration-Festivities at the formal dedication of Eberlein's monument to Richard Wagner, the first of its kind anywhere, and brought into being mostly at the cost of Commerzienrat L. Leichner. Inside and outside the Society, 971 persons had given in their names to the Society's Central Office as about to attend the Congress; and 40 members of the Society had announced themselves as about to read papers, mostly on current subjects. Owing largely to the fact that the Wagner family did not like the combination, the Congress was at the last moment thrown out of the scheme and cancelled. (References:— Z. IV, 599, July 1903; IV, 709, August 1903; IV, 752, September 1903; V, 65, November 1903. The truth about the Berlin affair is told in "Musical News" of 11th. July and 17th. October 1903.) Rule 7 of the new Rules of the Society passed on 30th. September 1904 practically confirmed the 1899 definition of the Congresses. At Leipsig the first actual Congress was confined to an international Administrative Conference held on the above-named 30th. September 1904, and precedent to the "Second Bach Festival", 1—3 October 1904, of the "New Bach Society". At Basel (25—27 September 1906) the Second Congress, whereat a large number of papers were read, was administered by the Directory of the Society in conjunction with concerts and social functions organised by Basel residents. At Vienna the Third Congress was held during the week 24—29 May 1909, in intimate conjunction with the great Festival commemorating the centenary of the death of Haydn. The London Congress Committee, formed of the permanent Committee of the English National Section, with cooptation for this purpose of various distinguished persons, selected what seemed best out of all these precedents, as to the union of festivity with science.

At this stage also appeared the other fundamental question, who was to pay? The yearly subscription of members is consumed to the last penny

by the cost of the periodical publications. And even if it was otherwise, the balance which could be saved therefrom would be totally insignificant in comparison with the cost of a Congress. Nor, if a special tax were levied, would the large absent majority pay for the small minority who attended. This problem can only be met by frank admission. The Society is in the same position as most other international organisations, in having to trust to local business arrangements or else local liberality and patriotic sentiment for defraying the cost of its Congresses. At Basel rather less than a third of the paid-out expenses was met by the sale of tickets; the greater half of the same was met by a guarantee from the residents, the whole of which was finally called up; private liberality furnished social entertainment. At Vienna about an 8th part of the paid-out expenses was met by sale of tickets; the rest was met by governmental grants; in the back ground the hospitality of the Court, of Prince Esterhazy, and of the Municipality, was prodigious. The London Committee, having regard to these precedents, adopted what was the only possible course for England, namely to raise almost the whole sum necessary for paid-out expenses by the guarantees of private individuals or of institutions. This was a slow process, and until the required sum was reached in July 1910 they could not make a public announcement. Hence an impression given of administrative delay, which was unfounded.

A decision made very early in this affair was that the concerts given should almost exclusively represent English art past and present. The pros and cons were numerous. However the International Concert at the Berlin Wagner-Denkmal Festival of 1903 had been confessedly but an artistic medley. Vienna in 1909 had confined its music to Austrian art. It was only just to the English guarantors that a patriotic aim should be served. A consistent display of this sort was much more in accordance with the terms of the second sentence of Rule 7, than any eclecticism. These considerations prevailed, not without regrets at the absence of international features. Also, as it was impossible to provide a chronological survey of the whole of English art, the music was limited almost entirely to that of a long past golden age on the one side and the works of living composers on the other. It would have been better if in the modern works a courageously representative policy had been substituted for a policy of goodnature. The English public have long since decided who are the leading composers of the day, and this was not the opportunity for experiments. In choosing public cricket-elevens and football-teams goodnature has no place. No one can say that the results of the week altered by one iota the public verdict already arrived at, and a few of the best works of the notably best English living composers would have given the most representative effect.

As soon as the Congress was announced, papers were invited. The policy at first contemplated was that of selection among papers offered. Eventually the policy of Basel and Vienna was reverted to. There a few leading papers were secured by invitation, and all others which were voluntarily offered were accepted. Travelling to distant Congresses involves much sacrifice, and experience has shown that a completely liberal policy in this respect is a necessity for securing good attendance, without which Congresses would be hollow affairs. Indeed most members regard the opportunity of mounting the tribune at Congresses as their undoubted right. This brings with it

consequences which will be mentioned later. While not refusing to receive and book any paper, the London Committee reserved the right to do what they thought best, or as funds permitted, in the matter of eventual printing of the same.

On the first day of the Congress week, Monday 29th. May, a meeting was held for electing Chairmen of the Lecture-Sections (foreign members) and Deputy-Chairmen of the Lecture-Sections (English members), and also for making approximate time-lists for the lectures distributed over Wednesday, Thursday and Friday. The 76 papers which had been booked, and which seemed likely to be read, had already been distributed to 6 Lecture-Sections by the Congress administration (see Z. XII, 210, May 1911). Similarly there had been prepared rough drafts of lists regarding Chairmen and Deputy-Chairmen and their allotment to Sections, and rough time-lists for papers. Members who had asked for special days for their papers were set down for those days. Beyond this it was not possible to go, and the final regulation of all these matters could only be made, as at Basel and Vienna, by the members themselves assembled in conclave. For this there are good reasons. In the first place there is a strong democratic feeling in the Society (cf. Z. VI, 4, October 1904), and members coming to the rarely-occurring Congresses prefer managing their own affairs to being dragooned. In the second place it is practically unsafe for Congress authorities to legislate for the absent, and without hearing the views of those principally concerned. In the third place there is always down to the last moment some uncertainty as to what visitors and papers will be actually forthcoming; the attempt made by the London Committee to get in papers 3 months in advance was not successful, and out of the 76 lecturers above-named only 5 complied with that stipulation; as a matter of fact the very great majority of lecturers sent in a 150-word abstract (as finally requested) a week or two before the Congress, and then brought their papers with them, — this being also the procedure of the English "Musical Association". But on the other hand the result of all this, i. e. the very large number of papers which the Society contributes to the international gatherings and consequent necessity for holding at least 6 Lecture-Sections concurrently, coupled with the matters just mentioned, is that the Lecture Department is really a *literary picnic*. As such it must be accepted under the conditions which have grown up, and to all appearance necessarily grown up, and unless and until the Society revolutionises the whole of its proceedings. A suggestion has been made that papers should at the last stage at any rate be allocated to hours with the precision of a railway time-table or the turns at a music-hall; but for the reasons here sufficiently indicated that has not been found possible, either at Basel, Vienna, or London. All that can be done practically is to arrange the sequence of papers one after the other in this or that Section on this or that day; and to give to the elected Chairmen sufficient authority as to controlling details.

The above-named "constituting meeting", as it has been called in German, was 2 days in advance of the scheme in the Vienna week, where it was held on the Wednesday afternoon. In London the printed sheets showing the results of the "constituting meeting" were distributed at 10 a. m. on Wednesday, though not in so manageable a form as was contrived later in the day. The 6 Lecture-Sections got to work with some completeness the

same Wednesday morning. In Vienna they scarcely got regularly to work before Friday (see Heuß's report at Z. X, 303, July 1909). London was less fortunate than Vienna in that the University of London is an examining and not a lecturing body, and consequently has not the superb series of lecture-rooms of the Vienna University. Five of the Sectional chambers at the London Congress were merely screened compartments. These exhibited, even for the un-illustrated lectures, what the witty French delegate called "musicological polyphony", and when there was musical illustration the paper had to be read in one of two separate "music-rooms". Future Congresses should aim at securing for certain a building where under one roof there will be a general hall and six completely separate lecture-chambers. London was also at a disadvantage in comparison with Vienna, in that the Sections according to the London scheme worked exclusively in the mornings, the afternoons and evenings from Tuesday on being given up to entertainment. A 32-page "General Programme", containing among other things an English abstract of almost every lecture produced at the Congress, was sent round to the London and Provincial Press on Wednesday evening, and was given to members on Thursday morning. Only members of the Society were permitted to read papers, or to act as Chairmen or Deputy-Chairmen of Lecture-Sections. The 6 Lecture-Sections were directly administered by 22 Chairmen, assisted by 19 Deputy-Chairmen.

As to official meetings it is only necessary to say that the Präsidium met once, the first thing on Tuesday morning; that the "Opening Ceremony" took place at noon on Tuesday, the chief feature being an address by the ex-Prime-Minister Mr. A. J. Balfour, President of the Congress; and that the General Meeting of Members, bringing all things to a head took place at 11.30 on Saturday morning.

The Receptions provided by private munificence were as follows. Monday evening, by Messrs. Novello; an extraordinarily vivid scene, with over 100 foreign visitors already arrived and present, and business premises magically converted. Tuesday afternoon, by the ladies of a Ladies' Club, the "Lyceum"; giving a good sample of a crowded society "five-o'clock". Wednesday afternoon by the Lord Mayor and Lady Mayoress at the Mansion House; stately and imposing, with good music provided by an amateur full-orchestra. Wednesday evening, by the Grocers' Company in their Hall and spacious rooms; where there was lavish hospitality, superb singing by the contralto Kirkby Lunn, and a programme of old English instrumental music arranged by our member T. Lea Southgate. Thursday night by the "Daily Telegraph"; where each visitor, besides a supper, got a copy of Friday's paper straight off the machine and long in advance of the streets.

The Congress Committee gave their own Banquet on Friday night, where 17 delegates of foreign Governments were present. Among these Kretzschmar, Adler, and Ecorcheville made excellent speeches. The luncheon given at the House of Commons on Saturday to the foreign members was noteworthy as the first occasion when the English Government have extended public hospitality to any body of musicians; and in this connection the patronage of the King is to be recorded.

The object of these Notes is mainly to throw light on precedents of Congress management; but the music cannot be passed over without a word, and that implies some criticism. Most of the old music (the two cathedrals,

the historical chamber-concert, the choral concert, the Grocers' reception; see complete daily programme at Z. XII, 207, May 1911) was convincing in its wholesome integrity, and abundantly justified its production. The body of voices was too small for the Westminster Cathedral. The north-country choir was ably directed, but in the opinion of the present writer a choir nearer home would have given more human, if less startling, results. Where great incisive force was desirable, as in the polyphony of Wesley's "In Exitu", they were magnificent. In Bach's Cantata they failed to give that religious sensibility which is the tradition of the style. The military music of the Coldstream Guards was unique, and may probably be claimed as superior in tone to that of any Belgian or Prussian band. Among the living-composer orchestral pieces, Mackenzie's new "Tam O'Shanter" Scottish Rhapsody written for the occasion shows a legitimate modernization of his style, without any breach of its continuity; the "ride" is decidedly a delightful tumult. Elgar's new symphony, here played as the second performance, somewhat disappointed his best admirers, as inclining to mannerism, without any great freshness of theme as compared with the first symphony and the violin concerto; still perhaps one has been expecting too much, and certainly no one but Elgar could write such very splendid music. To detail the series of works which were not novelties would require a music-report. Though it is disagreeable to look a gift horse in the mouth, one must say that the Saturday evening opera, to which all foreign visitors were generously admitted free, represented nothing significant; Tetrazzini and Sammarco are eminent performers, but "Rigoletto" had no meaning in connection with the International Congress; and truly, with the thin scoring of that style and day, the music seems to our modern ears to be scarcely ever in tune.

The Congress, of which the bare mechanism has been above discussed, has given through its opportunities of mutual intercourse a vast deal of pleasure to a great many persons. Many have contributed their labour for months towards this result; but it would be unjust not to mention specifically the Novello house, whose chief representative took by far the lion's share in the trouble of getting up the funds, contributed the services of that establishment, and occupied unostentatiously the leading part in the general direction. As a matter of fact without this house the Congress would not have taken place.

Der vierte Kongreß der IMG. in London.

Vom 29. Mai bis 3. Juni.

Lachender Sonnenschein, Hochsaison und Krönungsvorfreude schufen für den Londoner Kongreß eine Grundstimmung, wie sie herrlicher nicht gedacht werden kann. Ein Freudenrausch war es für viele von der ersten bis zur letzten Minute. Ein Empfang drängte den andern, ein Konzert löste das andere ab, Gastlichkeit wurde im Großen wie im Kleinen geübt. Allen voran mit seiner Einladung stand das Welt-Musikhaus Novello & Co., das seine Jahrhundertfeier mit dem Kongresse verband[1]). In den von geläuter-

1) Im Mai 1811 hatte der bis dahin wenig bekannte Musiker Vincent Novello als erstes Verlagswerk eine Sammlung katholischer Kirchenmusik ausgegeben und jetzt legte der vornehmste englische Musikverlag, in erster Linie vertreten durch

tem Kunstgeschmack getragenen Räumen der Firma vereinigten sich die bedeutendsten Musiker Englands und ein gewählter Kreis von Musikforschern aus aller Welt mit einer Schar anziehender Frauengestalten zu einem interessanten und farbenreichen Bilde. Erlesene geistige und musikalische Genüsse hielten den materiellen die Wage. Eine hervorragende Sammlung von 100 Prachtstücken des Musikdruckes vom 15. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, deren reich ausgestatteter Katalog eine Festgabe des Besitzers Alfred H. Littleton bildete, fesselte in Vitrinen das Auge des Beschauers. Herrliche Musik nahm das Ohr gefangen. Glockenrein perlten die Töne aus dem Munde einer kleinen erlesenen Sängerschar, die von der Empore herab reizende englische Gesellschaftsgesänge des 18. Jahrhunderts, *glees* von Callcott, Evans, Horsley, Cooke, Webbe und andern hören ließ, und golden perlte unten der Wein in fein geschliffenen Kelchen. Ein wahres Welt-Verbrüderungsfest wurde an diesem Begrüßungsabende gefeiert. Vier Erdteile reichten sich freundschaftlich die Hand. Asien und Australien hatten einige Teilnehmer entsendet. Amerika war vor allem mit zwei lieben Kollegen vertreten, die zu den anhänglichsten und rührigsten Mitgliedern der Gesellschaft gehören: Prof. Stanley aus Ann Arbor und O. G. Sonneck von der Washington Library. England stellte seine besten Musiker und Musikgelehrten auf den Plan: Sir Alexander Mackenzie, Sir Hubert Parry, Dr. Cummings, Barclay Squire, Dent, Fuller Maitland, Rev. Frere, Rev. Galpin, Dr. Mac Naught, um nur einige besonders beteiligte zu erwähnen. Belgien hatte manchen tüchtigen Musiker, unter andern den liebenswürdigen Van den Borren entsendet. Dänemark wurde durch den jugendfrischen Angul Hammerich, Deutschland in glänzender Weise vor allem durch Kretzschmar, Sandberger, Friedländer, Seiffert, Schreck repräsentiert. Aus der Schar der französischen Teilnehmer hoben sich besonders die feinen Köpfe von Ecorcheville und Chantavoine heraus. Griechenland vertrat der sprachenkundige Calvocoressi, Holland der geistvolle, fein diplomatische Scheurleer, Italien die redegewandten Barini und Fedeli. Österreichs Führung lag in den sicheren Händen von Guido Adler. Für die Warschauer Ortsgruppe war Opienski, für Helsingfors Launis erschienen. Rumänien vertrat Dr. Sihleanu, die Schweiz La Roche-Burckhardt, der durch seinen feinsinnigen Empfang auf dem Basler Kongresse noch in aller Gedächtnis ist, Schweden der treffliche Norlind und Hennerberg, Spanien Cecilio de Roda.

Diesem ersten glänzenden Begrüßungsabende bei Novello folgten Einladungen der *Orchestrelle Company* und des *Ladies Lyceum Club*, folgte der ehrenvolle Empfang im *Mansion House* durch die Lady Mayoress und den Lord Mayor, folgte der Empfang in der *Grocer's Hall*, der zu den repräsentativsten Veranstaltungen des Kongresses gehörte, folgte die mit einem Empfange verknüpfte Besichtigung eines der gewaltigsten Zeitungsbetriebe der Welt, des *Daily Telegraph*. Die höchste Steigerung erfuhr die Reihe der Empfänge in dem von der Kgl. Regierung im Parlamentsgebäude gegebenen *Luncheon*, eine Ehre, die in England Musikern zum ersten Male zuteil wurde. Die liebenswürdige Art, mit der Earl Beauchamp seine Gäste empfing und durch das ganze Haus führte, wird allen unvergeßlich sein. Einen tiefen Eindruck hinterließ auch das Bankett im *Savoy Hôtel*, das durch den Vor-

---

Alfred H. Littleton, als ein Glied einer unendlichen Kette von trefflichen Publikationen aus allen Gebieten von Musik und Musikwissenschaft die Krönungsmusik in offizieller Ausgabe vor.

sitz des Lord Mayor und die offiziellen Begrüßungsreden einen bedeutenden Charakter erhielt.

Bei fast allen Empfängen harrte der Kongressisten eine treffliche Musikaufführung. Nehmen wir hierzu sechs offizielle Konzerte, so wird zugegeben werden müssen, daß an die Aufnahmefähigkeit gewaltige Anforderungen gestellt wurden. Aber doch boten gerade diese Musikaufführungen für den Historiker das größte Interesse dar. Er lernte die Bedeutung des englischen Musikschaffens erfassen, erkannte, welche künstlerischen Werte englische Meister der Vergangenheit und der Gegenwart geschaffen haben. Treffliche Beispiele lernten wir aus der Periode des Madrigals kennen. Erregten doch Gesänge wie *Lullaby my sweet little Baby* von Byrd oder *Rest sweet nymphs* von Pilkington oder die *Orianna*-Madrigale von John Wilbye und Thomas Weelkes, zu schweigen von dem herrlichen Feuerchor Morley's, allgemeines Entzücken. Hier wie in den Chören von Purcell und Händel zeigte sich aber auch, wie hoch die Chorgesangstechnik in England entwickelt ist. Sowohl der aus der *Magpie Madrigal Society* ausgewählte kleine Chor unter Lionel Benson's trefflicher Leitung als auch die aus den Arbeiterkreisen ihr Hauptmaterial ziehende *Huddersfield Choral Society* vermochten den höchsten Ansprüchen zu genügen. Wie solche Chorleistungen ermöglicht werden, das zeigte die Vorführung der Cambridger Knaben durch Dr. Cyril Rootham, welche helles Licht auf das verzügliche training der Stimmen schon im Schulgesange warf. Eines glückte dem Huddersfield Chore allerdings nicht, die Ausführung der doppelchörigen Motette J. S. Bach's »Singet dem Herrn«, bei der das Tonmaterial zwar glänzend herauskam, die geistige Auffassung aber alles schuldig blieb.

Der Chorpraxis keineswegs unterlegen erwies sich das Instrumentenspiel. Die Virginalmusik wurde durch Fuller Maitland's meisterliche Beherrschung des alten Cembalo bei Werken von Munday, Gibbins, Byrd, Farnaby, Bull, Purcell und andern ins hellste Licht gerückt und die Violenkunst eines Christopher Simpson von Helene Dolmetsch aufs glänzendste interpretiert. Und daß auch die englische dramatische Kunst mit Purcell eine bedeutende Höhe erreicht hatte, das bewiesen die genialen Leistungen Miß Muriel Foster's. Einen tiefen Eindruck hinterließ weiter die alte englische Kirchenmusik. Stimmungsvoll war ein englischer Gottesdienst in der *St. Paul's Cathedral*, lehrreich in seinem liturgischen Aufbau und für den Musiker besonders anziehend durch das herrliche Stimmenmaterial, welches unter Leitung des als Chormeister hervorragend bewährten Martin zwei Anthems von Henry Purcell und William Byrd zu herrlicher Wirkung brachte. Eine Enttäuschung bot die lateinische Kirchenmusik in der *Westminster Cathedral*, welche durch ihr aus Werken von Tye, Tallis, Whyte, Byrd, Dering, Parsons, Morley, Philips und Blow bestehendes Programm zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, aber infolge Detonierens des Chores ganz wirkungslos blieb.

Die Bewunderung für die alten englischen Meister war aus aller Augen zu lesen, aber auch den lebenden wurde die Hochachtung nicht vorenthalten. Englands Musikentwicklung ist nach zwei Jahrhunderten des Ausruhens wieder in der Aufwärtsbewegung begriffen. Die Orchesterkonzerte, in denen zum größten Teile die Meister ihre Werke selbst vorführten, brachten manches Hervorragende. Es seien nur Mackenzie's dritte schottische Rhapsodie, Parry's sinfonische Variationen, Stanford's Präludium zum Stabat mater, Cowen's Phantasie von Leben und Liebe und Edward Elgar's zweite Sinfonie, die aber nicht in allen Sätzen gleich befriedigte, erwähnt.

Die glänzende Reihe der Musikaufführungen schloß eine Einladung des *Royal Opera Syndicate* zu »*Rigoletto*« ab. Gern hätten wir anstelle dieses oft gehörten Werkes eine Oper von Purcell oder ein anderes für die englische Oper charakteristisches Musikdrama kennen gelernt. Das Spiel der berühmten Tetrazzini machte keinen harmonischen Eindruck, wohl aber verdiente der Rigoletto des Sammarco und der Duca des McCormack Lob.

Doch ich höre schon die Fragen auf mich einstürmen: Ja gab es denn auf dem Londoner Kongreß nur Empfänge und Konzerte? Kam denn die Wissenschaft gar nicht zum Wort? Hier treffen wir auf eine wunde Stelle, in die, wenn es auch schmerzt, die Sonde eingeführt werden muß. Der Wiener Kongreß mit seiner sonst so glücklichen Verquickung mit der Haydnfeier hat die Kongreßveranstaltungen auf falsche Bahnen geleitet. Die festlichen Veranstaltungen dürfen nicht einen solchen Umfang nehmen, daß die ruhige Arbeit gefährdet wird. Das ist bereits in Wien und in erhöhtem Maße in London geschehen. Die ganze wissenschaftliche Arbeit des Kongresses wurde auf 3 Vormittage von je 3 Stunden Sitzungsdauer beschränkt. Hier sollten die Vollversammlungen mit vier großen Vorträgen, hier gegen 80 Vorträge in 6 Sektionen ihre Erledigung finden. Es ist ohne Frage eine Unsitte, jeden beliebigen Vortrag zum Kongresse zuzulassen. Den meisten ist vollauf Genüge getan, wenn sie gedruckt werden. Diskutable Themen müssen aufgestellt werden, Themen, die nur auf Kongressen durch mündliche Erörterung ihre Erledigung finden können. Berichte über den Stand der Forschung auf den einzelnen Gebieten sind wie in Basel zu geben. Nicht die Zahl der behandelten Themen, sondern ihre Wichtigkeit bestimmt die Bedeutung des Kongresses. Solche Aufgaben können aber am besten nur von den Führern auf den einzelnen Gebieten gestellt werden. Deswegen sollten Kongreßvorbereitungen dabei einsetzen, sich solcher Kräfte zu vergewissern. Sicherlich fehlte es dem Londoner Kongreß durchaus nicht etwa ganz an diskutablen Themen, wie z. B. Adler's Periodisierung der Musikgeschichte, Launis' Über einheitliche Methode in der vergleichenden Volksmelodienforschung, Springer's Die jüngsten Fortschritte der Musikbibliographie, Müller's Prinzipielles zur katholischen Kirchenmusik, Scheurleer's Ikonographie der Musikinstrumente (auf internationaler Basis) beweisen, aber es mangelte einmal an der nötigen Zeit und Ruhe zur Diskussion, andererseits an einem übersichtlichen Stundenplan und drittens an den nötigen Räumen. Die Platznot vornehmlich hat dem wissenschaftlichen Teile des Kongresses geschadet. Zur gedeihlichen Arbeit gehört in erster Linie Ruhe. Und ist diese, abgesehen von dem Drängen der Ereignisse, gewährleistet, wenn drei Sektionen in einem Raum tagen, wenn der Strom der Kommenden und Gehenden wie in einer Börse vorbeibrandet? Was den Stundenplan aber angeht, so müssen die Sitzungen der einzelnen Sektionen so angesetzt werden, daß einem jeden ihr Besuch ermöglicht wird. Es wäre nun falsch anzunehmen, daß die Londoner ins Blaue hineingearbeitet haben. Ihre Arbeitsleistung wird jeder Vernünftige voll anerkennen, wenn sie sich auch nicht in ersprießlichen Bahnen bewegte. Sorgsam hatten sie alles nach ihrer Art vorbereitet, aber der Kongreßanfang warf alles über den Haufen. Die geplante Festlegung des Stundenplans in der vorbereitenden Sitzung, die ein buntbewegtes Bild der Disziplinlosigkeit darbot, unterblieb bei der Hast, mit der ein Ereignis das andere jagte. Die aufgestellte Vortragsordnung fiel gegenüber den unbeschreiblichen Raumverhältnissen in sich zusammen. Hilf-

los irrten Vortragende und Kongressisten umher. Volle Anerkennung verdient der Abdruck der Auszüge aus den Kongreßpapieren. Hier wollte es nur wieder das Mißgeschick, daß ein Druckerstreik die Fertigstellung des *General Programme* um einige Tage verzögerte. Kurz aus der Vorbereitung des wissenschaftlichen Teiles des Londoner Kongresses können Lehren gezogen werden. Möge sie sich der nächste Kongreß zunutze machen.

Alle Ereignisse der Sitzungen auch nur in kurzen Worten zu schildern wäre vergeblich. Nur wenige Momente seien besonders betont. Würdig gestaltete sich die offizielle Eröffnungsfeier des Kongresses, bei der Lord Balfour eine bedeutsame Ansprache hielt mit treffenden Bemerkungen über englische Musikentwicklung und über die Grenzen der Musik im allgemeinen; aber auch von seiten des englischen Präsidiums (Mackenzie, Parry, Cummings) und fremder Delegierten (Kretzschmar, Adler) fiel so manches wertvolle Wort. Die für die Vollversammlung angekündigten Vorträge wurden zugunsten der Sektionssitzungen nur zum Teil gehalten. Wohl in allen Gruppen ist mit großer Intensität vor kleiner Zuhörerschaft gelesen, aber kaum irgendwo diskutiert worden. Jeder kürzte und hastete zugunsten seines Nachfolgers. Jede verfügbare Minute wurde zu Spezialsitzungen verwendet, gar manche brennende Frage noch glücklich zwischen Tür und Angel erledigt.

Was aus dem Londoner Kongreß für die Wissenschaft Ersprießliches hervorgegangen ist, läßt sich vor der Hand nicht übersehen trotz der trefflichen kurzen Tagesreferate, welche die Gruppenleiter auf Anregung von Geheimrat Kretzschmar über die Sektionsarbeit ablegten. Tatsache ist, daß viele ihre ganze Kraft eingesetzt haben, um das Unternommene zu einem guten Ende zu führen. Dank verdient die treue Fürsorge der Herren Sir Alexander Mackenzie, Sir Hubert Parry, Dr. Cummings, Barclay Squire, Dent, Sir Ernest Clarke, Cobbet, Fuller Maitland und vieler anderer, deren ganze Kraft dem Kongresse zugute kam, Dank besonders die aufreibende und selbstlose Tätigkeit Dr. Maclean's. Dank gebührt schließlich allen englischen Freunden für die im reichsten Maße bewiesene Gastlichkeit. Eine Aufnahme ist den Kongressisten zuteil geworden, wie sie herzlicher nicht gedacht werden kann. Ein jeder von uns hat reiche Freundschaft erfahren, ein jeder liebe Erinnerungen an neue Freunde und tüchtige Berufsgenossen mit sich heim genommen. Eine der vornehmsten Aufgaben des Kongresses, der persönliche Zusammenschluß, ist damit in London in einer seltenen Weise erfüllt worden.

Gingen dem Wiener Kongresse Sitzungen der »Vereinigung zur Herausgabe eines *Corpus Scriptorum de Musica*« voraus, so kristallisierten sich auch dem Londoner Kongresse wieder Beratungen zur Schaffung dieser wichtigen Sammlung von Quellenschriften des Mittelalters an, die das Werk wesentlich förderten.

Viel Arbeit ist auf allen Seiten für den Londoner Kongreß geleistet worden. Möge der Segen nicht ausbleiben.

Berlin. **Johannes Wolf.**

La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle.

On a beaucoup disserté depuis quelques années sur l'introduction et l'emploi de la clarinette dans les orchestres au XVIIIe siècle. Rameau a-t-il

fait usage de cet instrument dès 1751 ou simplement de la trompette aigue? L'un et l'autre système compte ses partisans et la même question se pose à propos d'autres musiciens tels que Händel ou Jommelli. M. M. Riemann[1]) et Mennicke[2]) ont fait quelques remarques fort justes sur le rôle de la clarinette à cette époque, mais il nous semble qu'on pourrait serrer la question de plus près à l'aide de documents à la fois historiques et musicaux et tenter d'éclairer ce point assez obscur. Nous laisserons de côté la musique de théâtre qui mériterait une étude spéciale, pour nous consacrer uniquement au matériel symphonique[3]).

Il ne nous appartient pas de refaire l'histoire de la clarinette dont le développement est peu connu jusqu'ici. Le chalumeau perfectionné par Denner en 1690 et employé, diton, à partir de 1707 est encore ignoré par Matthéson en 1713. J. G. Walther en 1732 remarque que la clarinette sonne de loin comme une trompette. Il faut arriver à] la date de 1739 pour trouver mention de deux clarinettistes[4]) à Francfort et c'est en 1755 seulement qu'on rencontre à Paris la première mention officielle de cet instrument au concert. Nous rappellons d'après le Mercure de France les dates essentielles: le 26 mars 1755 une symphonie de Stamitz «avec clarinets et cors de chasse»; en avril 1757 plusieurs symphonies avec clarinettes dont une entre autres de Filippo Ruggi[5]); en avril 1760 plusieurs duos pour cet instrument; en 1761 une symphonie de Schencker et le Dies Irae de Gossec avec cors et clarinettes.

Il est certain qu'il s'agit là de véritables clarinettes dont la nouveauté et la qualité de son frappaient les Parisiens; on n'eut pas fait ainsi mention d'un instrument déjà connu. Quant aux exécutants, c'étaient sans doute les deux musiciens de La Poupelinière, Gaspard Procksch et Flieger dont M. de la Laurencie a signalé la présence à l'Opéra en 1751[6]). A quel moment et dans quelles circonstances étaient ils entrés au service de La Poupelinière, c'est ce que nous n'avons pu déterminer jusqu'ici, faute de documents et c'est là pourtant un des nœuds de la question. Leur présence en 1753 est confirmée par un témoignage fort précieux, celui du neveu de La Poupelinière qui relate ainsi une fête donnée à Passy au début de l'automne: «Toute la musique de mon oncle était placée; Stamitz à la tête ainsi que les cors et clarinettes étaient à un des bouts de la galerie, assez près pour être entendus et jouaient des airs composés pour la fête la plus brillante[7])».

Si nous essayons d'autre part de reconstituer la musique pour clarinettes correspondant à cette période et à ces œuvres, nous nous trouvons en face du néant. Les symphonies de Stamitz ont été publiées avec des cors ou des hautbois; celles de Ruggi semblent avoir disparu; celles de Schencker sont des trios; pour rencontrer des parties de clarinettes il faut arriver aux œuvres 3 et 4 de Beck (1762 et 1767), aux œuvres 3 de Tœschi et Holtz-

1) Préface des symphonies de l'Ecole de Mannheim p. XVI: Denkm. d. Tonkunst in Bayern III. 1, 1902.

2) Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker 1906, p. 277—281.

3) Nos recherches ont été effectuées dans les collections de symphonies gravées et Mss. du Conservatoire de Paris.

4) J. Israel: Frankfurter Concertchronik von 1713—1780, p. 29.

5) Cette symphonie jouée d'abord chez La Poupelinière et publiée en décembre 1761 dans le 12º Recueil de Vari Autori de l'éditeur Venier, était instituée «la Nova Tempesta» nous n'avons pu la découvrir.

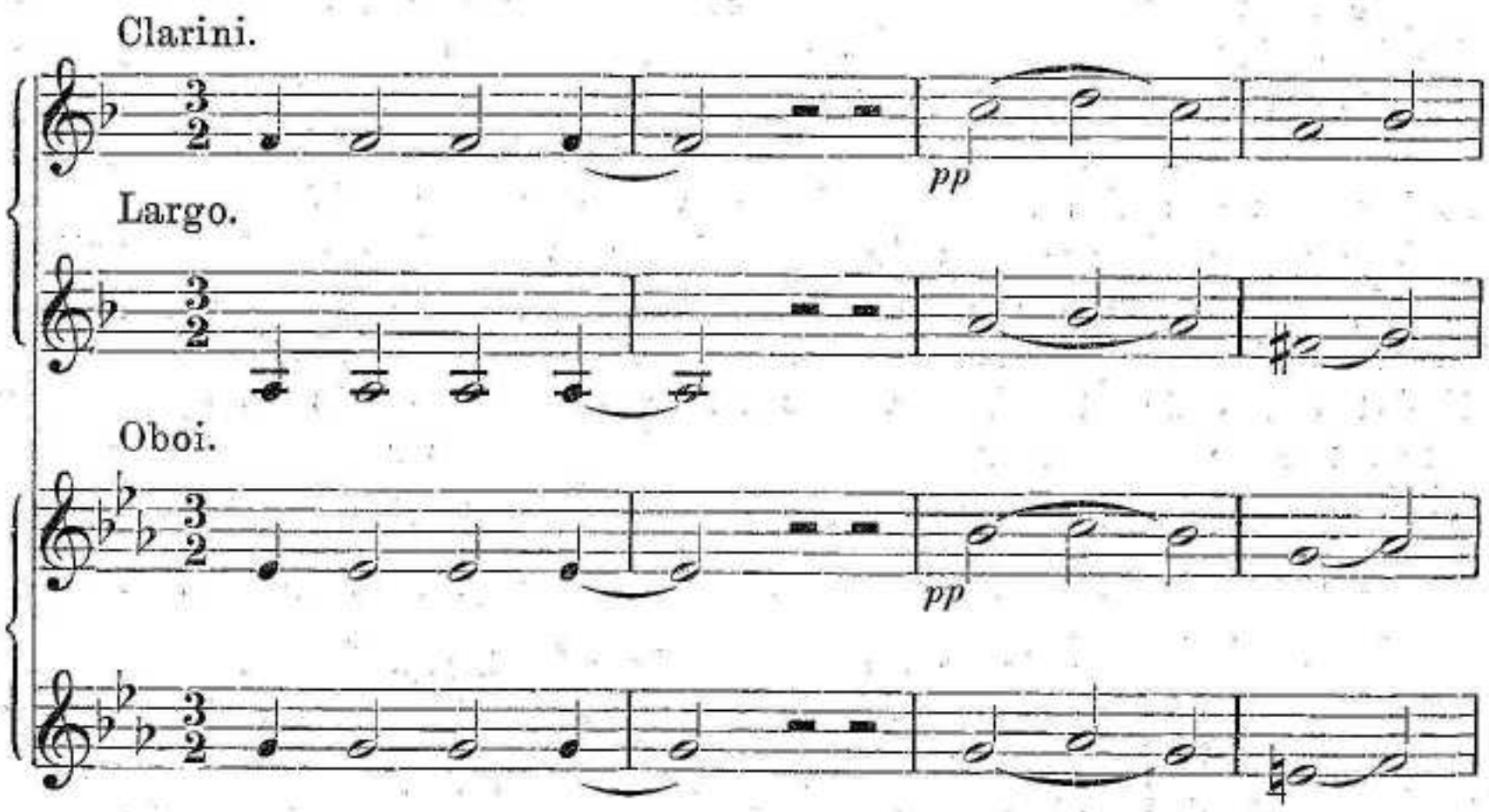
6) S.I.M. du 15 février 1911 p. 16.

7) Extrait de mémoires inédits.

bauer, vers 1765. Seul Gossec est plus riche sous ce rapport, ce qui s'explique assez bien, puisqu'il avait dirigé les clarinettistes de La Poupelinière à partir de 1755. On trouve des parties de clarinettes dans la Messe des Morts de 1760 et dans l'op. 5 des symphonies, vers 1762. De plus Gossec affirme avoir écrit dès 1757 deux airs avec clarinettes sur des paroles de Marmontel.

Peut on s'expliquer les raisons de cette indigence? Oui, dans une certaine mesure. M. Riemann a fait observer fort judicieusement que si Stamitz et la plupart des symphonistes de Mannheim n'ont pas écrit de parties de clarinettes, c'est que cet instrument s'employait à la place des hautbois ou à l'unisson avec les hautbois. Et c'est là une théorie qu'il est bon d'illustrer par quelques exemples. — Remarquons d'abord que l'Encyclopédie en 1751 écrit simplement: clarinette, sorte de hautbois, voyez l'article hautbois, où d'ailleurs la clarinette est passée sous silence[1]).

En août 1760[2]) l'éditeur Venier publie le 11e Recueil des Vari Autori «*La Melodia Germanica*». Le catalogue de la collection porte la mention «con oboi, flauti e clarini obligati». Puis le titre indique qu'à défaut des clarinettes on pourra se servir des hautbois, flûtes ou violons; ce sont les indications que portent les parties; il n'est plus question des clarinettes. Ce procédé indique fort bien à la fois la rareté de l'instrument et l'habitude qu'on avait de lui substituer le hautbois, habitude qui du reste s'est prolongée fort longtemps, puisqu'en 1774 par exemple Davaux publie deux symphonies concertantes op. 5 dont les parties portent la mention: oboe primo o clarinetto. Il y aurait d'ailleurs une étude fort suggestive à écrire sur la façon dont on remplaçait les instruments les uns par les autres au milieu du XVIIIe siècle. Voici enfin un document qui établit de la façon la plus nette le rôle analogue des deux instruments. Il s'agit de la 5° symphonie (mi ♭ majeur) de l'op. 12 de Gossec, 1769. Les mêmes parties écrites pour des clarinettes en si bémol sont transposées pour les hautbois deux pages plus loin.



1) Une description raisonnée de l'instrument n'apparait que dans le Supplément publié en 1776.

2) Et non avant 1755, comme le pense M. Riemann.

Notons enfin que les parties les plus anciennes de clarinettes sont presque toutes manuscrites et que rien ne les annonce ni dans le titre même des œuvres, ni dans les catalogues. Mais si nous les rencontrons à partir de 1762, pourquoi nous manquent-elles pour la période qui va de 1750 à cette date et quelles sont les premières qu'on ait jouées en France?

La présence même de parties de clarini n'est pas toujours décisive. S'agit il de véritables clarinettes au sens moderne du mot, ou des trompettes aigues appellées clarini que Monteverdi employait déjà dans l'orchestration de son «Orféo» et dont Bach et Händel ont fait usage en maint endroit[1])? Il est très fâcheux que pendant tout le XVIIIe siècle le même mot de clarino serve à dèsigner l'un et l'autre instrument. Le mot de clarinetti, diminutif de clarini, est assez rare avant 1770 et désigne même parfois les trompettes comme dans le «Caio Mario» de Jommelli en 1746[2]). La langue italienne que l'on employait pour désigner les instruments ne sut pas fournir de mot spécial pour celui qui nous occupe. De là vient une confusion que l'on n'a pas assez remarquée et qui obscurcit singulièrement l'étude de l'instrumentation à cetie époque. A partir de 1770 le sens se précise, mais le mot de clarino reste longtemps employé pour désigner les trompettes aigues. Une symphonie de G. A. Lippe vers 1780 comporte deux clarini et les parties portent l'indication: Tromba 1[a] et Tromba 2[a][3]). Ignace Pleyel publié encore une symphonie avec deux hautbois, deux cors et deux clarini, où le registre des trompettes est nettement caractérisé[4]).

Clarin 2 (ad fin).

C'est en 1773 seulement que Gaspard Procksch donne les premiers recueils d'airs en duo pour deux clarinettes ou deux cors qui montrent une pratique consommée des deux instruments. A cette date d'ailleurs Haydn et Mozart en avaient fait usage et la musique spéciale pour clarinette devient chose courante[5]).

Si donc la personnalité de la clarinette s'affirme après 1762, elle est restée jusque là extrèmement confuse, puisqu'il la faut découvrir entre les hautbois d'une part et les trompettes de l'autre. Et voici enfin la question qui se pose d'une manière précise: comment se fait il que la clarinette apparaisse en 1755 comme une Dea ex machina dans les concerts parisiens; qu'est elle devenue depuis 1690 ou 1707? Existe-t-il des documents nous indiquant son rôle dans l'orchestre et son développement, ou de la musique écrité spécialement pour cet instrument? Ne connait on point de parties de clarinettes à l'époque où Jean Stamitz compose ses symphonies, c'est-à-dire entre 1750 et 1760? Ce sont là autant de questions auxquelles nous ne pouvons répondre en France et dont la solution se trouve peut-être ailleurs.

Nous espérons que cet appel sera entendu de nos confrères étrangers et

---

1) Eichborn: Die Trompete in alter und neuer Zeit 1881, p. 43.
2) H. Abert: N. Jommelli als Opernkomponist 1908, p. 201.
3) Symphonie en ré-majeur. Ms. au Conservatoire.
4) Symphonie en ut-majeur (Vienne, Hoffmeister).
5) J'indique en passant l'erreur de Gossec qui attribue à l'influence de Stamitz l'arrivée en France des clarinettistes. Stamitz a trouvé chez La Poupelinière un orchestre complètement constitué.

qu'aux problèmes que nous avons essayé de préciser, on viendra sous peu apporter des réponses définitives. Un des avantages les plus précieux de notre société consiste justement à favoriser les enquêtes de ce genre et à mettre en commun de pareilles recherches.

Paris. **Georges Cucuel.**

Das Konservatorium in Prag.

In den Tagen vom 15. bis zum 17. Mai hat das Prager Konservatorium die Feier seiner vor hundert Jahren erfolgten Eröffnung gefeiert. Als im Jahre 1858 die fünfzigjährige Jubelfeier begangen wurde (man merkt, hier steckt ein Rechenfehler, und tatsächlich waren es im Jahre 1858 erst 50 Jahre, seit ein Aufruf böhmischer Aristokraten zur Gründung eines »Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen« aufforderte, wogegen das von diesem ausgehaltene Konservatorium erst 1811 seine Tätigkeit begann), schrieb A. W. Ambros eine Festschrift, die sich mit den Geschicken des Konservatoriums im ersten Halbjahrhundert seines Bestandes beschäftigt. Er hat die Abfassung dieser Schrift über Drängen des Vereinsdirektoriums, dem er selbst als Mitglied angehörte, im letzten Augenblicke übernommen. Die zahlreichen Flüchtigkeiten und offenbaren Irrtümer, die sich in dieser Schrift vorfinden, mögen darin ihren Grund haben, doch wird man sie mit diesem Grunde kaum entschuldigen dürfen.

Als Ambros diese Monographie über das Prager Konservatorium schrieb, stand an der Spitze der Anstalt und im Zenith seines Ansehens Johann Friedrich Kittl. Damals durfte Ambros von ihm schreiben: »Feiner Kenner der musikalischen Literatur und für alles Schöne höchst empfänglich, weiß er mit richtigem Sinne immer das Rechte zu wählen, wobei man nicht vergessen darf, daß er durch die Rücksicht gebunden ist, für das erste Jahr, wo die in die höhere Klasse eingetretenen Schüler sich zum erstenmal öffentlich hören lassen, verhältnismäßig leichtere Stücke wählen zu müssen und daß ihm jährlich nur drei Konzerte zu Gebote stehen.«

Aber merkwürdig! Der Mann, der sich mit glühendem Feuereifer für die moderne Kunst eines Berlioz, Liszt und Wagner eingesetzt, der Prag auf Jahre hinaus zur fortschrittlichsten Musikstadt gemacht hat, konnte als schaffender Musiker ihren Spuren nicht folgen. Der Musiker Kittl steht ganz im Banne Mendelssohn's, und der Opernkomponist — er hat die seinerzeit, namentlich im Revolutionsjahre ungemein beliebte Oper »Die Franzosen in Nizza« nach einem Texte Richard Wagner's, »Die Bilderstürmer« und »Die Waldblume« geschrieben — geht ganz achtlos an den neuen ästhetischen Erkenntnissen vorüber, die Richard Wagner damals zum Teil bereits verwirklicht hatte, zum Teil noch theoretisch verfocht.

Dieser innere Zwiespalt nagte wie ein Wurm am Komponisten Kittl und hat jeden nachhaltigen Erfolg unterbunden. Aber es kam noch ein Zweites hinzu, was Kittl, der sich durch 22 Jahre die größten Verdienste um das Prager Konservatorium erworben hat, um alle Früchte seiner Tätigkeit brachte. Er, der Junggeselle, verstand nicht zu wirtschaften und machte die letzten Jahre seines Direktorats Schulden. Einigemal sprang der Verein zur Förderung der Tonkunst hilfreich ein, aber als zu den Schulden auch noch Kittl's starke Vorliebe für den Dämon Alkohol kam, war es um ihn geschehen. 1865 wurde er seines Dienstes enthoben. Der unglückliche, ganz in sich zusammengebrochene Mensch nahm dann in Polnisch-Lissa die Stelle eines Musiklehrers bei einem polnischen Grafen an, konnte sich aber nie wieder emporraffen. Das war das traurige Ende eines Künstlers, der so tiefe Spuren seiner Wirksamkeit in Prag hinterlassen, daß man ihm auch in den folgenden Dezennien, trotz seiner schließlich nicht mehr einwandfreien menschlichen Qualitäten das dankbarste Andenken bewahrte und an seinen Namen eine noch heute bestehende Stiftung knüpfte, deren Ertrag alljährlich unter den Prager Konservatoristen verteilt wird.

Die Stellvertretung Kittl's übernahm im Jahre 1865 Josef Krejči, bisher Pro-

fessor an der Orgelschule. Unter den elf Bewerben[1]), die um die erledigte Direktorstelle kompetierten, waren Friedrich Smetana, C. M. v. Savenau, J. N. Skraup, Dr. W. Mayer (W. A. Remy), u. a. Auf Betreiben A. W. Ambros' sollte Mayer nach Prag berufen werden, sich aber vordem vor den Musikern Apt, Goldschmidt und Tauwitz einer theoretischen und praktischen Prüfung unterziehen. Dieser Prüfung wollte Mayer ausweichen, und als man einen von ihm gestellten, dahin zielenden Antrag ablehnte, zog er sein Bewerbungsgesuch zurück. Am 22. April 1866 wurde der provisorische Leiter Krejči mit 23 von 27 abgegebenen Stimmen zum Direktor gewählt. Er behielt die von Kittl vertretenen Ideale bei, erweiterte aber die Programme der von ihm geleiteten Konzerte durch Aufnahme von Vokalkompositionen. Außerdem berief er stets namhafte Virtuosen zur Mitwirkung, weil er den Standpunkt vertrat, daß es für die Schüler heilsamer sei, einen renommierten Musiker zu hören und sich an ihm ein Beispiel zu nehmen als selbst in den Schülerkonzerten aufzutreten. Krejči hatte auch die Absicht, ständige Kammermusikabende einzuführen, doch blieb es aus finanziellen Gründen vorderhand bei der Absicht. Dafür nahm er in die Programme seiner Konzerte selten gespielte und selten gehörte Kammermusikwerke auf. Als Leiter der Anstalt legte er besonderen Wert auf den Unterricht in der Theorie, den er selbst erteilte. Auch den Lehrplan hat er verbessert. Er verlangte, daß ein selbständiger Kompositionskurs eingerichtet werde, doch fiel er mit diesem Projekt durch, weil man erklärte, ein solcher Kurs sei mit den Zielen des Konservatoriums, das Orchestermusiker heranzubilden habe, nicht vereinbar. Und wieder aus finanziellen Gründen wurde sein Plan verworfen, daß in den Instrumentalklassen der Klavierunterricht obligat erteilt werde. 1871 stellte Krejči den Antrag auf Errichtung einer eigenen Schule für höheres Klavierspiel. Dieser Antrag wurde angenommen und die Verhandlungen mit dem Pianisten Julius Schulhoff eingeleitet, der Leiter dieser Abteilung werden sollte. Aber die Verhandlungen mit Schulhoff zerschlugen sich, und nun wandte man sich an Julius Epstein. Der aber wollte sein liebes Wien nicht verlassen, zudem waren die wirtschaftlichen Verhältnisse in Prag nicht die besten, und so fiel auch dieses Projekt Krejči's vorderhand infolge der Ungunst der Verhältnisse ins Wasser.

Im Schuljahr 1868/69 begann August Wilhelm Ambros, der berühmte Musikhistoriker, Vorlesungen über Musikgeschichte für die höheren Instrumentalklassen und die Gesangsabteilung des Konservatoriums zu halten. Um dieselbe Zeit hielt er auch öffentliche Vorträge über die Anfänge des Musikdramas bis zu Richard Wagner, die sich eines bedeutenden Zulaufes erfreuten. Ambros schloß diese Vorträge, indem er von den Konservatoristen Bruchstücke aus Opern von Peri, Monteverdi und Cavalli aufführen ließ.

Im November 1879 erkrankte Krejči und mußte auf Urlaub gehen. Von diesem Urlaub ist er nicht wieder auf seinen Posten zurückgekehrt. Anfang 1881 wurde er pensioniert, starb aber schon im Oktober desselben Jahres. Ein Mann der besten Intentionen, hatte er stets unter der Ungunst der Verhältnisse zu leiden. Zudem hatte er eine Menge persönlicher Gegner und stand mit der Presse schlecht, die ihm in einigen öffentlichen Fragen der Kunst seinen unpopulären Standpunkt nicht verzeihen konnte.

Krejči's provisorischer Nachfolger wurde der Geiger Anton Bennewitz, ein Schüler des Prager Konservatoriumprofessors Moritz Mildner. Bennewitz wurde schon im Jahre 1866 als Violinlehrer an das Konservatorium berufen und ist der Lehrer der bedeutendsten Geigergeneration geworden. Einer seiner ersten Schüler war Ottokar Ševčik, der gerade in unseren Tagen als der Lehrer Kubelik's und anderer technisch aufs höchste geschulter Violinvirtuosen die Welt mit seinem

---

1) Die folgenden Daten verdanke ich zum Teil dem Sekretär des Prager Konservatoriums, Herrn Dr. Johann Branberger, der eben mit der Abfassung einer umfangreichen, auf archivalischen Studien fundierten Monographie über das Prager Konservatorium beschäftigt ist.

Ruhme als Pädagoge erfüllt hat, sein bester Schüler war Franz Ondřiček. Des Geigers Bennewitz Herz gehörte natürlich zuerst seinen Schülern. Sie in alle Geheimnisse der Technik einzuführen, sie daneben auch musikalisch zu erziehen, war sein Hauptaugenmerk. In den Konzerten kehrte er wieder zu einer Gepflogenheit zurück, die er von seinem Lehrer Mildner übernommen hatte. Er ließ die Violinisten unisono ein Stück spielen, so gleich in seinem ersten Konzerte 16 Geiger Paganini's Moto perpetuo. Auch stellte er die solistische Mitwirkung der Zöglinge, die, wie erwähnt, Krejči eingestellt hatte, in vollem Umfange wieder her. Bennewitz' Provisorium wurde am 14. März 1882 ein Definitivum. Schon als Professor des Violinspiels hatte er sich um die Pflege der Kammermusik in Prag die bedeutendsten Verdienste erworben und lange Jahre hindurch zusammen mit Friedrich Smetana Kammermusksoireen veranstaltet. Um nun auch im Konservatorium die Pflege des Kammermusikspieles in methodische Bahnen zu lenken, führte er die sogenannten Schülerabende ein, die in der Folge unter Knittl und Kàan immer mehr ausgestaltet wurden und noch heute nicht nur eines der wichtigsten und wertvollsten pädagogischen Lehrmittel bilden, sondern durch ihre gediegenen Programme auch außerhalb der Konservatoriumskreise berechtigte Aufmerksamkeit erregen.

Zur Erteilung des musikhistorischen Unterrichtes berief Bennewitz den im Vorjahre verstorbenen Musikgelehrten und nachmaligen Professor der Musikwissenschaft an der Prager tschechischen Universität Ottokar Hostinsky. Dieser stellte im Schuljahre 1885/86 einen reformierten Lehrplan für das Studium der Musikgeschichte an Konservatorien auf. Nach diesem Lehrplan entfiel der musikgeschichtliche Unterricht in den ersten Klassen der Gesangsabteilung und wurde erst in den höheren Jahrgängen erteilt. In der instrumentalen Abteilung wurde Musikgeschichte in der alten Weise vorgetragen, zwei Stunden wöchentlich, der Lehrstoff auf drei Jahre verteilt. Im November 1886 schied Hostinsky aus dem Lehrkörper des Konservatoriums. Die Vorträge nach ihm übernahm Professor Gundling. Der erste historische Abend, den dieser im Konservatorium veranstaltete, hatte folgendes Progamm: Gregorianischer Choral, Josquin des Près *Kyrie*, Palästrina: *Adoramus*, Preindl: *Offertorium* und Tomaschek: *Gloria*. Seit dem Jahre 1889 hält Professor Karl Strecker Vorlesungen über Musikgeschichte.

Manches wichtige Ereignis fällt in die Ära Bennewitz'. Für die äußere Geschichte der Anstalt ist wohl das bedeutendste die Übersiedlung des Konservatoriums in das neuerbaute Künstlerhaus Rudolfinum im Jahre 1884. Der große, akustisch allerdings nicht einwandfreie Konzertsaal, der hier zur Verfügung steht, ermöglichte auch eine weitere Ausgestaltung der Konzerte, deren Programme durch die Pflege der Werke Dvořak's und Fibich's besondere Bedeutung erlangten. Auch eine gründliche Reorganisation des Lehrplanes, ein Werk des langjährigen, unermüdlich tätigen Geschäftsleiters des Vereines zur Förderung der Tonkunst, Dr. Josef Tragy, fällt in seine Zeit. Dieser neue Lehrplan trat 1888/89 in Kraft, in demselben Jahre, in welchem auch die selbständige Klavierschule, von deren Errichtung schon Krejči geträumt hatte, ins Leben gerufen wurde. Mit der Leitung dieser Abteilung wurde Professor Heinrich Kàan von Albest betraut, der gegenwärtige Direktor des Konservatoriums. Am Neujahrstage 1891 wurde Anton Dvořak für Komposition, Instrumentations- und Formenlehre sowie für praktische Anleitung zur Komposition angestellt. Wiewohl Dvořak infolge seiner geringen allgemeinen Bildung nicht imstande war methodisch vorzutragen, so hat doch das praktische Beispiel dieses urwüchsigen eminenten Musikers auf seine Schüler ungemein anregend gewirkt. Seine bedeutendsten Schüler sind Oskal Nedbal, jetzt Dirigent des Wiener Tonkünstlerorchesters, und Josef Suk, Mitglied des weltberühmten Böhmischen Streichquartettes, das in seiner Gänze aus der Schule Bennewitz' hervorgegangen ist. Im Jahre 1892/93 trat Ottokar Ševčik in den Lehrkörper ein. Schon 1895 suchte Bennewitz um seine Pensionierung nach, doch wurde sein Gesuch abschlägig beschieden. Um ihm einen Teil der Bürden des Lehramtes abzunehmen, wurde für das Violinspiel noch Michael Serbulow, ein

Schüler Thomson's, engagiert. Dieser verließ aber schon 1897 Prag. An seine Stelle trat Johann Mařak. Aber im Jahre 1901 mußte man Bennewitz doch sein erneutes Gesuch um Versetzung in den wohlverdienten Ruhestand bewilligen. Seit einigen Jahren lebt er nun in der Thermenstadt Teplitz, die dortigen Philharmonischen Konzerte mit seinem bewährten Rat fördernd.

Am 6. Juli 1901 wurde Anton Dvořak einstimmig zum Direktor gewählt. Administrativer Direktor wurde Karl Knittl, der im Jahre 1898 den Unterricht in der Theorie nach Josef Förster übernommen hatte, die Kammermusik leitete Heinrich von Kàan, die Violinabteilung Šefčik. Schon aus dieser Verteilung der Rollen ist ersichtlich, daß Dvořak nur kraft seines glanzvollen Namens als Direktor der Anstalt paradierte und auf den Gang der Geschäfte geringen Einfluß nahm. Die Hauptlast der Arbeit ruhte auf den Schultern Karl Knittl's, der nach wahrem Verdienste auch zum wirklichen Direktor ernannt wurde, als Anton Dvořak im Jahre 1904 starb. Obwohl es Knittl nur drei Jahre beschieden war, auch artistischer Direktor des Konservatoriums zu sein, so hat er sich doch in dieser kurzen Spanne Zeit die größten Verdienste um die Ausgestaltung des Lehrbetriebes an der Anstalt erworben. Vornehmlich durch die Pflege des Chorgesanges und durch den Ausbau der historischen Abende, die unter seiner Ägide zu dem interessantesten und lehrreichsten gehörten, was Prag damals an Musik bieten konnte. Wie sehr er auf eine gute historische Schulung seiner Konservatoristen bedacht war, geht auch daraus hervor, daß er Richard Batka für Verlesungen aus der Kultur- und Musikgeschichte verpflichtete.

Sein Nachfolger ist der bereits erwähnte Heinrich von Kàan geworden. Ein ausgezeichneter Pädagoge, weiß er die Staats- und Landesbehörden ununterbrochen für die Interessen des Konservatoriums wachzuhalten und die Anstalt nach allen Richtungen auszubauen. So besitzt das Prager Konservatorium seit vorigem Jahre eine eigene kleine Versuchsbühne, ist übrigens nach fast 25 Jahren aus den Räumen des Rudolfinums übersiedelt und jetzt in einem eigenen, für seine Zwecke hergerichteten Privathause untergebracht. Die alten Räume des Konservatoriums sind der mit diesem seit einigen Jahren verbundenen Orgelschule überlassen worden.

Heuer besuchen das Konservatorium nicht weniger als 416 Schüler, die in 40 Lehrzimmern und zwei Sälen unterrichtet werden. Sie sind ausschließlich Fachmusiker, das heißt, sie studieren sechs Jahre lang ein Instrument als Hauptinstrument und haben daneben vier Jahre lang Klavier als Nebeninstrument obligat zu betreiben. Doch pflegen die Bläser im zweiten Jahre zu ihrem Instrumente noch Tympani hinzuzunehmen. Alle Schüler werden musiktheoretisch ausgebildet. Sie lernen zwei Jahre allgemeine Musiklehre, ein Jahr Harmonielehre, ein Jahr Musikgeschichte, ein Jahr theoretische, ein Jahr praktische Pädagogik. Für die beiden ersten Jahrgänge ist außerdem der literarische Unterricht obligat, für den dritten der Unterricht in der französischen Sprache, für die Schüler der Gesangsabteilung auch der Unterricht im Italienischen. Bereits im dritten Jahre nehmen alle Schüler, die Bläser und die Streicher, am Orchesterspiel teil. Sie bestreiten als Zöglingsorchester, das der Direktor dirigiert, die beiden Jahreskonzerte des Konservatoriums und wirken außerdem satzungsgemäß an dem Jahreskonzert des Privatvereines zur Unterstützung der Hausarmen mit. Daneben treten sie an den sogenannten öffentlichen Schülerabenden auf. Auch interne Abende sind eingeführt. Diese sind ausschließlich den Schülern der Anstalt vorbehalten. Die Schulkollegen sind Publikum und Kritiker zugleich.

Neben der instrumentalen Abteilung am Konservatorium existiert in Prag auch die Orgelschule, die, 1822 gegründet, seit 1891 mit dem Konservatorium verbunden ist und nun derselben Leitung untersteht. Sie hat den Zweck, in dreijährigem Kurs Chorregenten heranzubilden. Mit der Orgelschule ist die Kompositionsschule verbunden, die vier Jahrgänge umfaßt. Der letzte heißt Meisterschule und steht nur solchen Schülern offen, die durch eine strenge Aufnahmsprüfung ihre besondere Befähigung für Komposition erweisen. Die drei anderen Jahrgänge werden von Musikern besucht, die sich für den Dirigenten- oder Komponisten-Beruf vorbereiten.

In ungemein würdiger Weise hat das Konservatorium seine Jubelfeier begangen. In drei Konzerten hat es gezeigt, wie viele wertvolle nachschaffende Künstler es in den letzten Jahren der musikalischen Welt geschenkt hat. Da es nicht die Tendenz unserer Zeitschrift ist, Einzelleistungen zu kritisieren, so genügt es, an dieser Stelle anzuführen, daß an den drei Festabenden unter anderen mitgewirkt haben: das Böhmische Streichquartett, das Trio der Professoren Suchy, Burrian und Hoffmeister, die Geiger Franz Ondřiček und Hans Lange, die Pianistin Lonie Basche, der Organist Professor Karl Stecker, der sächsische Kammersänger Friedrich Plaschke, die Wiener Hofopernsängerin Berta Förster-Lauterer, die Dirigenten Heinrich von Kàan, Karl Kovarovič, derzeit Opernchef des Tschechischen Nationaltheaters in Prag, und der bereits erwähnte Oskar Nedbal. Der historische Zug der Programme, die eine Übersicht über den musikalischen Anteil Böhmens an der Musik im 19. Jahrhundert boten, war nicht zu verkennen. In vielen der gespielten Kompositionen stecken doch auch heute noch so viele Lebenswerte, daß man sehr unrecht tut, sie immer nur historisch genießen zu wollen. Der grandiose Ausklang der Konzerte war eine herrliche Aufführung der Neunten Sinfonie unter Nedbal.

Anläßlich seines Jubiläums hat das Konservatorium auch eine Musikausstellung veranstaltet, in der Rudolf Freiherr Prochazka, der Direktor des Konservatoriumarchivs, die seiner Obhut anvertrauten Schätze zum erstenmal einem größeren Publikum zugänglich gemacht hat. Von den ausgestellten Gegenständen (Bildern, Instrumenten, Briefen, Noten in Handschrift und Druck) sind für den Musikhistoriker die am interessantesten und wertvollsten, die unsere Kenntnis von der Oper und Sinfonie des 18. Jahrhunderts bereichern. Auf diese wird man noch ausführlicher zurückkommen müssen.

Prag. **Ernst Rychnovsky.**

Das zweite Leipziger Bachfest.

20.—22. Mai.

Leipzig hat in diesem Jahrhundert bereits drei Bachfeste in seinen Mauern gefeiert. 1904 wurde das zweite deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft hier abgehalten; 1908 gab die Einweihung des Seffner'schen Bachdenkmals den Anlaß zur Begründung spezieller, von der Neuen Bachgesellschaft unabhängiger Leipziger Bachfeste, von denen nun das zweite im Mai dieses Jahres gefolgt ist und durchaus überzeugend, ja glänzend den Beweis lieferte, daß die Einrichtung lebenskräftig ist, weil sie organisch aus dem hiesigen Musikleben herauswächst. Auch der Rat der Stadt hat dies gefühlt und unterstützt die Feste mit einer erheblichen Summe. Hängt ja auch keine Stadt so sehr mit Bach's Schaffen zusammen wie Leipzig, weshalb spezielle Leipziger Bachfeste eine Art Wahrzeichen der Stadt bedeuten können. Die hiesige musikalische Bevölkerung fühlt dies auch je länger je mehr, kurz, diese Bachfeste sind nichts Äußerliches.

Unternehmer dieser Feste ist der Bachverein, der unter der Leitung Prof. Straube's außerordentlich in die Höhe gekommen ist und, von Fest zu Fest, seit sein Dirigent einer allzu subjektivistischen Vortragsweise Herr geworden ist, Leistungen hinansstellt, die in der Mehrzahl allgemein überzeugen, in ihren Höhepunkten durch die außerordentliche geistige Erfassung des Vorwurfs aber wohl sogar einzig dastehen. Ferner beteiligt sich der Thomanerchor unter der Leitung Prof. Dr. H. Schrecks besonders mit glänzenden Vorträgen von Motetten, das Orchester und die meisten Instrumentalsolisten stellt das städtische (Gewandhaus-) Orchester.

Das Fest brachte in nicht weniger als sieben Veranstaltungen, einer Sonnabendmotette, einem Festgottesdienst, drei Kirchen- und zwei Kammermusikkonzerten lauter Werke von Bach. Da einige Konzerte ohnedies zu lang waren, und in einigen Kantaten Sterbliches unbedingt vorhanden war, fragte man sich doch

wieder, ob die Bachfeste nicht auch Werke, insbesondere von Vorgängern Bach's, bringen könnten, wie es ja teilweise, und zwar am glücklichsten und nachdrücklichsten in Chemnitz (drittes deutsches Bachfest) schon geschehen ist. Allerdings gibt sich eine Zeit, die wochenlange Beethovenfeste feiert, zu Mischprogrammen nicht so leicht her, aber aus der immerhin etwas bequem gewordenen ausschließlichen Bachpflege, gerade was die Kantaten betrifft, sollte man allmählich doch etwas hinauskommen. Wenn die Bachfeste etwas Entschiedenes besonders für Schütz tun könnten, dessen Kunst eine ganz seltene Anregungskraft besitzt, so wäre damit etwas geleistet, was sich bald den Dank nicht nur der besonders interessierten Kreise erwerben würde. Man möge es gleich so versuchen, daß von dem Halbdutzend Veranstaltungen ein ganzes Konzert Schütz gewidmet wird. Mit rationeller Pflege richtet man am meisten aus, und die Schütz'sche Kunst ist so mannigfaltig, daß der Versuch sich wohl wagen läßt. Heute kann man nicht zum wenigsten deshalb in Aufführungen für bedeutende unbekannte Werke eintreten, weil die Einrichtung von Festbüchern mit geeigneten Einführungen in die einzelnen Werke ihr Verständnis ganz entschieden erleichtert.

Es gehört zu der besonderen Eigenart der Leipziger Bachfeste, daß sie eines der großen Werke Bach's in den Mittelpunkt der Aufführungen stellen. Nach der Aufführung der Matthäuspassion vor drei Jahren konnte es sich dieses Mal nur um die Johannespassion handeln, deren Aufführung den außerordentlichen, allgemein gefühlten Höhepunkt des Festes bildete. Über die Wiedergabe des Werkes ausführlich zu schreiben, die einzelnen Stellen kritisch zu beleuchten, wäre für einen Referenten die schönste Arbeit und zugleich der einzige Weg, um etwas Positives zu leisten, aber man kommt dabei unweigerlich ins Detail, daß eine ganze Schrift daraus würde. Aber wenigstens einiges, das in neue Beleuchtung gerückt wurde, sei angeführt, so die Chorarie: »Eilt, ihr angefocht'nen Seelen«. Die Wucht, der dämonische Zug, mit der das Stück daherbrauste, erinnerten direkt an das Herankommen Wotans im dritten Akt der Walküre. Vor 80 Jahren wurde von Rochlitz über dieses Stück geschrieben, daß etwas Spielendes darin sei, das Spiel eines guten, frommen Kindes, woran man ermessen kann, welche Kluft zwischen dem heutigen und frühern Bachverständnis liegt, welche Rätsel das Werk überhaupt bietet. Oder ein Gegenstück zu diesem Stück, die Arie mit Choral: »Mein liebster Heiland«. Die Stelle ist wegen des Basses gefährlich, von berühmtesten norddeutschen Chorvereinen habe ich sie ganz robust gehört, feiner, herzlicher, vor allem besser abgetönt als wie in dieser Aufführung aber nie. Wie der Chor den Choral dazu sang, kaum hörbar, aber doch deutlich, gehörte zu den feinsten Chorleistungen des Festes. Von den glänzend, mit fast durchgehend vollendeter Realistik gegebenen *turbae* sei der Soldatenchor: »Lasset uns den nicht zerteilen« hervorgehoben. Was hier durch den Staccato-Vortrag erreicht wurde, war eigentlich fast ungeheuerlich, nämlich die Wirkung einer urwüchsig humoristischen Stelle in einer komischen Oper. Da merkt man auch, welche Früchte das Studium Händel's zeitigen kann, denn derart ungenierte Stellen trifft man in großer Anzahl einzig bei diesem Meister. Es war aber interessant, wie dieser Chor entwickelt wurde. Fingen die Soldaten in Gemütlichkeit zu losen an — nach Bach's deutscher Auffassung würfeln sie, wie der Baß zeigt —, so steigerten sie sich allmählich in das Spiel hinein, der Schluß hörte sich ganz erregt an, die Soldaten sind in Streit geraten. Ein Philister, der einen derartigen Vortrag, wenn er mit der allergrößten Selbstverständlichkeit sich geben läßt, als verfehlt benörgeln wollte. Kurz, die Aufführung des Werkes war ein wirkliches Ereignis, und es dürfte kaum einen Zuhörer gegeben haben, der das Werk hinter der Matthäuspassion hintangesetzt hätte wissen wollen[1]).

An größeren Werken wurden noch die Trauerode und das Himmelfahrtsorato-

---

1) Interessenten können hier auf den Abschnitt in meiner Festschrift aufmerksam gemacht werden, der sich mit der Johannespassion und ihren Unterschieden mit dem andern Passionswerk beschäftigt.

rium geboten. Was die erstere betrifft, so sei hier in noch verstärkterem Maße als es in der Festschrift geschehen ist, angeregt, das Werk doch möglichst in der Urgestalt, als Komposition auf den Tod der Gemahlin Augusts des Starken und nicht in der Umdichtung Rust's mit eingefügten Chorälen aufzuführen. Die Festaufführung hatte den Text schon ziemlich stark dem Original wieder genähert, die Zahl der Choräle auf zwei reduziert, das Entscheidende bleibt aber noch zu tun. Eine abstrakte Trauermusik ist eigentlich ein Unding, die Erinnerung an die selten charakterfeste Frau, einer Dulderin auf dem Fürstenthrone, darf mit gutem Recht erhalten und immer wieder aufgefrischt werden, und denkt man noch daran, daß Bach, um das Werk komponieren und aufführen zu können[1]), einen förmlichen Kampf zu bestehen hatte, ihm die Komposition sicherlich auch eine Herzensangelegenheit war, so wird man die deutliche Beziehung zu der Gefeierten noch weniger missen wollen.

Außer in der Johannespassion — in den Kantaten verdarben einige Solisten recht viel, das letzte Kantatenkonzert zeigte eine Ermüdung des Chores wie der Hörer — feierte an diesem Fest die Bach'sche Kunst ihre höchsten Triumphe in der Instrumentalmusik. Dabei war es bezeichnend, daß in der öffentlichen Bachpraxis sehr vernachlässigte Werke, nämlich die *C*dur-Suite (Ouvertüre) mit ihren famosen Tänzen, das sechste Brandenburgische Konzert, die Orgelsonate in *d* moll nebst einigen Stücken aus dem wohltemperierten Klavier zum Schönsten und Anregendsten gehörten. Wie Max Reger die letzteren spielte (*f*, *Fis*, *cis*, I. Teil), wies sicherlich manches allzu Eigenmächtige auf, aber hochinteressant war der Vortrag auf alle Fälle. Der junge Organist, der die äußerst heikle (Trio-)Orgelsonate mit delikater Einfachheit spielte, darf mit Namen genannt werden, er heißt Karl Hoyer. Wie diese wenig gekannten Orgelsonaten — sechs an der Zahl — benutzt und bekannt gemacht werden könnten, ist in der Festschrift kurz angedeutet. Ein Wort nur noch über den Vortrag der Goldberg'schen Variationen in der Bearbeitung für zwei Klaviere von J. Rheinberger, von denen etwas mehr als die Hälfte — diese aber mit Reprisen! — gespielt wurden. So meisterlich die Bearbeitung ist so recht bachisch will sie doch öfters nicht klingen. Bezeichnend erscheint, daß die letzte, die Quodlibet-Variation, an Hand der Bearbeitung ganz mißverständlich gespielt wurde, nämlich ohne jeden Humor. Statt eines tollen Musikantenschwanks hörte man ein fast elegisches Stück — der gemächliche Vortrag des zweiten Volkslieds: »Kraut und Rüben«, wirkte wie eine Choraleinspritzung —, das kaum von irgend einer andern Variation zu unterscheiden war. Man sieht hier, der gerühmte Instinkt der Musiker läßt diese doch manchmal empfindlich im Stich, und gewisse Kenntnisse schaden nicht. Denn weiß einmal jemand, welche Lieder hier verarbeitet werden, so kann man sich unmöglich im Vortrag derart vergreifen, wie es der Fall war. Einem Rheinberger waren die beiden damaligen Volkslieder wohl noch unbekannt, im Jahre 1911 dürfte sich aber ein Reger allmählich orientiert haben.

Was die Zusammenstellung der Programme anbetrifft, so zeigte sich, daß man, abgesehen von einer zu großen Länge der Kammermusikkonzerte, hierin eine gewisse Virtuosität erreicht hat. Es lag ein scharf durchdachter Plan den einzelnen Konzerten zugrunde, man weiß, wie mit Bach's Werken umzugehen ist, und das führt auch zu der eingangs dieser Zeilen geäußerten Ansicht zurück: An Bachfesten auch geeignete Werke anderer Meister aufzuführen, weil dies auch wieder zu neuen Problemen in der ganzen Ausgestaltung von Bachfesten führt.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

---

1) Vgl. den interessanten Aufsatz B. F. Richter's »Joh. Seb. Bach und die Universität Leipzig« in den Monatsheften für Musikgesch. (1901, No. 7).

Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S.I.M.

Numéro du 15 Mai.

Lully gentilhomme et sa descendance, par **J. Ecorcheville.**

La musique de Lully, exact reflet du grand siècle, est pour uous inséparable de l'idée de noblesse. Lully d'ailleurs, était duement gentilhomme. Le moment est donc venu de faire justice de certaines légendes qui ont couru sur son origine, et ses débuts dans la carrière musicale. Nous verrons ensuite que par les brillantes alliances assurées à ses enfants, Lully sut apparenter son nom aux noms les plus glorieux de l'armorial français.

La Musique et le Geste, par **E. Poirée,** à propos du récent livre de Jean d'Udine.

Alexandre Guilmant, notice nécrologique par **Charles Mutin.**

Une enquète sur l'Opéra en Angleterre, par **X. M. Boulestin.**

Opinions de MM. Stanford, L. Ronald, Taylor, German, O'Neil, E. Smith, Holbrooke, Vaughan Williams, A. Bax, Cyril Scott, F. Bridge, Fuller-Maitland, Gilbert Webb, Baughan, Vivian Carter, Dent, G. Toye.

Vorlesungen über Musik.

Brüssel. M. Charles van den Borren, *à l'Institut des Hautes Etudes musicales et dramatique*: Esquisse d'une historie de la musique en Belgique, de Dufay à Grétry (3 leçons).

Leipzig. Dr. Alfred Heuß im akademisch-philosophischen Verein: Die Musik als Sprache.

Mannheim, Hochschule für Musik. Dr. H. W. Egel in der Hochschule für Musik: einen Zyklus über das Ph. E. Bach'sche Werk »Die wahre Art das Klavier zu spielen« (1780), verbunden mit gemeinsamer Lektüre des ersten Teiles des Buches.

Nachtrag zu den Vorlesungen an Hochschulen im Sommersemester 1911.

Heidelberg. Prof. Dr. P. Wolfrum liest nicht, wie im letzten Heft bemerkt und den Vorlesungsverzeichnissen zu entnehmen war, über J. S. Bach, sondern über: Franz Liszt's Leben und Werke.

Notizen.

Berlin. Zugunsten des Eisenacher Bachhauses fand in der Kgl. Hochschule für Musik ein weltliches Bachkonzert statt, das die *D*dur Suite Nr. 4 für Orchester, das Konzert *C*dur für drei Klaviere, das Brandenburgische Konzert Nr. 2 und den »zufriedengestellten Äolus« zum Programm hatte.

Joachim-Denkmal. Freunde, Verehrer und Schüler des großen Geigers haben beschlossen, ihm ein Denkmal zu errichten, das in einer Nische in der großen Halle der Hochschule für Musik aufgestellt werden soll. Die Ausführung des Denkmals hat Prof. A. v. Hildebrand in München übernommen.

Von einem Orgelkonzert B. Irrgang's in der Domkirche sei besondere Notiz genommen. Es brachte eine dreisätzige Suite von Joh. Krieger, eine Sonate von Fischer, ein Konzert von Walther und die *C*moll-Sonate von Bach, ferner einige zeitgenössische Werke.

Ernennungen. Geheimrat Prof. Dr. Max Friedländer ist von der Harvard-Universität Cambridge zum juristischen Ehrendoktor ernannt worden. — Zu Professoren der Musik wurden vom König von Sachsen zwei unserer Mitglieder er-

nannt, der kgl. Musikdirektor Otto Richter, Kantor an der Kreuzkirche zu Dresden, und der Leipziger Musikschriftsteller und Musikkritiker Arthur Smolian.

Marburg. Dr. Ludwig Schiedermair, Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Marburg ist in gleicher Eigenschaft an die Universität Bonn übergesiedelt und nimmt dort im kommenden Wintersemester seine Tätigkeit auf.

Milano. Devo registrare un avvenimento storico: per la prima volta in Italia è stata eseguita in Milano, il 22 aprile scorso, «*La Passione secondo San Matteo*» di J. S. Bach. Il monumentale lavoro venne interpetrato dalla società Gemischter Chor di Zurigo (360 voci) rinforzata da 50 ragazzi della cappella del duomo di Milano, e dall' orchestra del teatro alla Scala.

Il successo fu pieno e trionfale (quantunque l'esecuzione lasciasse a desiderare in qualche punto) massime per il tenore solista Georg Adolph Walter di Berlino che disse in modo squisito incomparabile i lunghi e vari recitativi, e per la massa corale. Venne bissato il coro *Sind Blitze, sind Donner*.

Il giorno successivo venne replicata la *Passione* con eguale successo e con grande affluenza di pubblico.

Il teatro alla Scala ho fatto acquisto di una collezione che gli permetterà di aprire un museo speciale forse unico al mondo. Trattasi della ben nota raccolta dell' antiquario Jules Sambon che era in vendita, all' asta pubblica, a Parigi.

Mediante il generoso contributo di cospicue personalità milanesi e il premuroso intervento di Corrado Ricci, direttore generale delle Antichità e Belle arti al ministero dell' istruzione, fu possibile trovar la somma di 450000 franchi per l' acquisto.

Da due giorni era cominciata la vendita all' asta nell' hôtel Druot a Parigi, quando venne affisso questo comunicato al pubblico:

«Il governo italiano, che si era già reso acquirente dei principali oggetti venduti nei primi due giorni dell' asta per costituire un grande Museo teatrale presso il teatro alla Scala di Milano, ha comprato all' amichevole dal signor Sambon tutti gli oggetti che dovevano esser venduti nei giorni seguenti. Perciò le vendite dei giorni 3, 4, 5, 6 e 8 maggio non avranno più luogo.»

La collezione acquistata si riferisce alla storia teatrale dall' epoca più antica fino alla moderna.

«Per quello che riguarda l'epoca classica, la collezione comprende numerosi vasi greci con rappresentazioni di argomenti teatrali, bronzi, terrecotte, avori, lampade, un' importante raccolta di monete con figure che si riferiscono alle gare del Circo, una collezione più unica che rara di 169 contorniati o placchette di bronzo coniate in occasione di vittorie negli ippodromi e nei giuochi, placchette che si trovano in un magnifico stato di conservazione. Per quello che riguarda la Rinascita del teatro, la collezione comprendre una raccolta di antiche porcellane Vieux Saxe, Capodimonte, Frankenthal, Napoli, Venezia, una raccolta di strumenti musicali fra cui molte spinette intagliate e dipinte, numerosi ritratti; terrecotte rappresentanti maschere italiane, piccoli bronzi, sculture in marmo, ventagli, cannocchiali e altri oggetti di teatro e finalmente una preziosissima raccolta di parecchie migliaia di stampe con ritratti di artisti, attrici, direttori d'orchestra del 700 e dell' 800«, autografi di Bach J. S., Beethoven, Bellini, Bononcini, Brahms, Cherubini, Chopin, Cimarosa, Colbran-Rossini, (Isabella), Donizetti, Fenaroli, Gluck, Gretry, Händel, Haydn, Kreutzer, O. Lassus, Liszt, Lulli, Malibran, Mayr, Mehul, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Paganini, Paer, Paisiello, Pergolesi, Piccinni, Ponchielli, Rameau, Rossini, Rubini, Schubert, Sivori. Tartini, Thomas, Verdi, Wagner, Zingarelli, ecc.

Fra gli strumenti antichi sono anche flauti semplici e flauti di Pane, lyre, sistri, tintinnabula, tube, ecc.

Vito Fedeli.

Musikgeschichtliche Ikonographie. Auf die Anregung des Herrn Dr. D. F. Scheurleer hin hat sich in London am 1. Juni eine Kommission konstituiert, die den Plan einer musikgeschichtlichen Ikonographie zur Ausführung zu bringen beabsichtigt. Der Kommission sind bisher beigetreten die Herren Prof.

Angul Hammerich (Dänemark), Dr. Hugo Leichtentritt (Deutschland), Dr. J. Ecorcheville (Frankreich), Rev. F. W. Galpin (Großbritannien u. Irrland), Dr. D. F. Scheurleer (Niederlande), Dr. Egon Wellesz (Österreich), Dr. Tobias Norlind (Schweden), Prof. Albert A. Stanley (Ver. Staaten v. Nordamerika). Weitere Mitglieder werden noch kooptiert werden. — Der Vortrag, der die Anregung zur Bildung der Kommission gab, wird im nächsten Heft veröffentlicht werden.

Roma. A Roma cessò di vivere Ippolito Valetta (conte Giuseppe Franchi-Verney della Valetta) noto critico e musicologo, redattore della *Nuova Antologia*. Era nato a Torino nel 1848. Esercitò dapprima l'avvocatura. Dedicatosi poi alla musica, fondò nella sua città nativa quell' accademia di canto corale «*Stefano Tempia*» che è tuttora la più fiorente e insigne società corale (a voci miste) d'Italia. Trasferitosi a Roma si dedicò interamente al giornalismo e a pubblicazioni letterarie musicali. Sposò la violinista Teresina Tua. Vito Fedeli.

Rouen. Les fêtes du Millénaire de la Normandie à Rouen ont donné lieu à une série de représentations et d'auditions musicales, au Théâtre des Arts, qui ont duré toute la semaine. La soirée du mercredi 7 juin fut particulièrement intéressante comme reconstitution d'art du passé. Le programme se composait de fragments de *Bellérophon*, opéra de Lulli dont le poème est de Thomas Corneille et Fontenelle, et de la tragédie-ballet *Psyché*, dont les actes dus à Pierre Corneille furent représentés par les artistes de la Comédie-Française, avec la musique des intermèdes de Lulli. Jamais encore notre époque n'avait vu mettre en scène une œuvre si importante du créateur de l'opéra français. Avec son ouverture, son prologue, ses intermèdes de chant et de danse, enfin son long final représentant, dans l'Olympe, la fête des noces de l'Amour et de Psyché, la partition de Lulli écrite pour la tragédie de Molière et Corneille a presque l'importance d'un opéra entier. De fait, elle a constitué la meilleure part de l'opéra *Psyché* composé quelques années plus tard sur un poème dans lequel Thomas Corneille avait suivi de près le modèle que lui avait fourni son glorieux frère, et où prit place toute la partie musicale écrite par Lulli pour la tragédie, antérieure à la création de l'opéra. Ces particularités furent expliquées aux spectateurs par M. Julien Tiersot, qui, ayant donné ses soins à l'établissement des partitions de *Psyché* et de *Bellérophon*, en vue de l'exécution, avait été invité à en faire précéder la représentation par une conférence; il y exposa les raisons de collaboration qui avaient fait légitimement inscrire sur le programme des fêtes normandes la musique du Florentin composée sur les poèmes de l'auteur du *Cid*, de son frère Thomas Corneille et de leur neveu Fontenelle.

Wien. Am 18. Mai starb Gustav Mahler, dem als Komponist sicherlich eine historische Bedeutung zukommt, mögen und werden die Meinungen über den Wert seiner Werke auch sehr auseinandergehen. Jedenfalls hat sich kein Komponist unserer Zeit — seit Bruckner's Tod — mit der Sinfonie energischer auseinandergesetzt als Mahler, für den es nichts gab, was sich in dieser Form, die durch ihn sehr stark der Vokalmusik angenähert wird, nicht aussprechen ließ. Weltliches und Geistliches, Hohes und Profanes bis zum Trivialsten, Erhabenes und Kindliches suchte er in dieser Form niederzulegen, und gerade insofern darf man seine Sinfonien in Verbindung mit Beethovens Werken, besonders seiner neunten Sinfonie, nennen. Daß Mahler's Tonsprache eklektisch ist, darüber werden allerdings seine wärmsten Anhänger nicht hinwegkommen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bach's Joh. Seb., Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen. Hrsg. von der Bachgesellschaft zu Leipzig. 37,5× 27,5 cm. 142 Bl. in Lichtdr. m. XIV S. Text. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 40,—.

Bachfest, Zweites, zu Leipzig vom 20. bis 22. Mai 1911. Fest- und Programmbuch. Die Erläuterungen (S. 53—138) verfaßt von A. Heuß. Gr. 8°, 138 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 1,—. Vergriffen.

Branberger, Johann. Das Konservatorium für Musik in Prag. Zur 100 Jahrfeier der Gründung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen. Die Übersetzung aus dem Böhmischen von Prof. Emil Bezecný. Mit Benutzung der Denkschrift von Dr. A. W. Ambros vom Jahre 1858. Lex. 8°, 399 S. Prag, Verlag des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911.

Challier sen., Ernst, Verlagsnachweis im Musikalienhandel. Eine Aufstellung aller Verkäufe u. Übergänge geschlossener Verlage, Verlagsteile u. einzelner Werke mit Angabe der jetzigen Besitzer. Bearb. u. hrsg. 1. Nachtrag. Gr. 8°, S. 49—60. Gießen, E. Challier, 1911. ℳ 1,20.

Engel, M. Musik und Moral. Leipzig, Sigismund & Volkening.

Franz, Rob. Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bach'scher und Händel'scher Werke. Mit ein. Begleitwort v. Univ.-Musikdir. Prof. O. Reubke u. ein. Anh. enth. Notenbeispiele hrsg. v. Rob. Bethge. Gr. 8°, VIII, 95 u. 72 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1910. ℳ 1,50.

Gerber, P. H. Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Sieben volkstümliche Vorlesungen. 2. Aufl. Kl. 8°, 116 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1911. ℳ 1,25.

Graeflinger, Frz. Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte. Mit vielen Porträts, Ansichten u. Faksms. Lex. 8°, X, 160 S. m. 35 Taf. München, R. Pieper & Co., 1911. ℳ 5,—.

Hammerich, Angul. Das musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog. Deutsch v. Erna Bobé. Lex. 8°, 172 S. mit 179 Abbild. Kopenhagen, 1911. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 4,—.

Jacobsohn, Fritz. Hans Gregor's komische Oper 1905—1911. Gr. 8°, 116 S. m. 1 Bildnis u. 8 Taf. Berlin, Oesterheld & Co., 1911. ℳ 3,—.

Jansa, Frdr., Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort u. Bild. 2. Ausg. 1911. Gr. 8°, III, 836 S. Leipzig, F. Jansa, 1911. Geb. in Leinw. ℳ 18,—.

Kapp, Julius. Richard Wagner, eine Biographie. Mit 112 Abbildgn. Gr. 8°, 228 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1910. ℳ 3,—.

Ob unsere Zeit wohl überhaupt schon reif ist für eine von Freund und Feind unabhängige Wagnerbiographie? Tausend Quellen eröffnen sich jährlich, neue Dokumente und Briefe werden ans Licht gezogen, noch immer ist des Suchens und Findens kein Ende. Bis wir aber Wagner's eigene — wohl nicht immer zuverlässige und anscheinend sehr einseitige — große Darstellung seines Lebens besitzen, werden aber wohl immer alle fremden Schilderungen seines Lebens nur Versuche bleiben müssen. Als ein solcher Versuch stellt sich auch das vorliegende Werk dar, das indes seinen Vorgängern gegenüber bemerkenswerte und nicht hoch genug anzuerkennende Vorzüge aufweist. Kapp hat vor allen Dingen den Mut zur Wahrheit gehabt: er emanzipiert sich vollständig vom Bayreuther Dogma, das die Lebensgeschichte Wagner's nicht so, wie sie war, sondern wie sie hätte sein können schreiben läßt und dadurch in Kollision mit einer Reihe von unwiderlegbaren Dokumenten notwendigerweise geraten muß, Dokumente, die zu sekretieren man sich von gewisser Seite aus alle Mühe gegeben hat, deren Existenz aber unleugbar ist. Dieses Streben, uns einen idealisierten Wagner vorzuführen, mag vom Standpunkt seiner nächsten Angehörigen aus zwar begreiflich sein, muß aber diejenigen zu einem energischen Protest herausfordern, denen die Wahrheit höher steht als Freund Plato. Darüber ist kein Zweifel: Wagner war kein Gottmensch, wie von Bayreuth aus verkündigt wird, sondern ein Genie mit menschlichen Fehlern und Schwächen, die der Verehrer seines Wirkens und Schaffens nicht übermäßig zu betonen, aber auch nicht vollends mit dem Mantel

der Nächstenliebe verdecken soll. Kapp hat den Mut gehabt, sich gegen das glorifizierende Verfahren, insbesondere Glasenapp's — dessen Buch geradezu ein Musterbeispiel für unwissenschaftliches und unkünstlerisches Verfahren ist — energisch aufzulehnen, und damit endlich einmal den Weg frei zu machen für eine möglichst wahrheitsgetreue und ungefärbte Darstellung, soweit eine solche heute schon möglich ist. Denn darüber ist bei Kundigen kein Zweifel: die allermeisten Briefsammlungen, die unter Billigung des Hauses Wahnfried erschienen sind, wurden dort ad usum Delphini redigiert, und daß dies geschah, wird jetzt durch die Neuedierung des Liszt-Wagnerbriefwechsels ja direkt zugegeben, den man, »vor Tisch« wesentlich »anders las«. Kapp standen neben den publizierten Dokumenten eine Reihe ungedruckter zur Verfügung, die insbesonders auf die Beziehungen Wagner's zu den drei Frauen Minna, Cosima und Mathilde vielfach neues Licht werfen, Beziehungen, die auch heute noch in den meisten Wagnerbiographien mit den traditionellen Redensarten abgetan zu werden pflegen. Interessant ist hier auch vor allem der erstmalig mitgeteilte Gerichtsbeschluß, der die Scheidung der Ehe Hans von Bülow's erwirkte.

In der Darstellung des eigentlichen Lebens Wagner's, die 112 Seiten umfaßt und sehr flüssig geschrieben ist, sind mir — soweit meine Kenntnis der Tatsachen reicht, eigentliche Irrtümer und Versehen kaum aufgefallen. Nur zwei Stellen scheinen mir der Berichtigung zu bedürfen: S. 87 behauptet Kapp: »Die Untreue und der oberflächliche Charakter der Braut« hätten König Ludwig zur Auflösung seines Verlöbnisses mit der Herzogin Sophie genötigt. Es steht — aber dies ist allerdings nur sehr wenigen Eingeweihten bekannt — zwar jetzt fest, daß die unglückliche junge Herzogin allerdings einen anderen Mann — es war ein vor nicht allzulanger Zeit verstorbener Musiker — geliebt hat, anderseits ist es jedoch ein öffentliches Geheimnis, daß die physische Konstitution des Königs derart war, daß eine Eheschließung, zu der man ihn in Unkenntnis gewisser Tatsachen drängen wollte, vollständig ausgeschlossen gewesen wäre. Auch späterhin ist der bedauernswerte König keinem weiblichen Wesen mehr nahe getreten; nur mit der Kaiserin Elisabeth verband ihn eine rein geistige Freundschaft. Auch der Satz auf Seite 99: »Die eingehenden Patronatsgelder sollten bis zur Deckung der Vorschüsse der königlichen Kabinettskasse zufließen« ist nicht richtig. Tatsächlich hat Wagner die vom Münchener Hoftheater für Aufführung seiner Werke zu zahlenden Tantiemen verpfändet, und der Vorschuß von 300000 Mark, den die königliche Kabinettskasse gewährt hatte, ist auf diese Weise samt 5% Zinsen im Laufe einer langen Reihe von Jahren getilgt worden.

Der zweite Teil des Kapp'schen Buches umfaßt ein Verzeichnis von Richard Wagner's Werken mit Nachweis ihrer Entstehungszeit, Publikation usw., ein höchst dankenswertes Unternehmen, dessen Verdienste auch durch einige kleine Irrtümer und Lücken nicht geschmälert werden.

Ich gebe hier ein kurzes Verzeichnis von mir notwendig erscheinenden Ergänzungen: Das Allegro zu der Arie des Aubry in Marschner's »Vampyr« ist erstmalig von Wilhelm Tappert in dessen Wagnerbiographie veröffentlicht worden, wo sich auch ein Teil der Musik faksimiliert findet. Irrtümlich ist Kapp's Angabe, Wagner habe »an Stelle des wenig effektvollen Schlusses« sein Allegro geschrieben; in Wirklichkeit ersetzt Wagner's Allegro den ganzen zweiten Teil der Arie Marschner's, und zwar in einer Weise, die von dem dramatischen Empfinden des 20jährigen jungen Meisters ein überraschendes Bild gibt. Die »Feen« erlebten ihre Münchner Uraufführung nicht, wie Kapp angibt am 23. Juli 1888, sondern am 29. Juni desselben Jahres. S. 131 behauptet Kapp, auf den »Rienzi« hätte »keineswegs, wie häufig irrtümlich behauptet wird, Meyerbeer« eingewirkt. Demgegenüber steht Wagner's eigenes Geständnis, der »Rienzi« habe »seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nachahmung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontini's, sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der großen Oper Auber's, Meyerbeer's und Halevy's« verdankt.

S. 144 findet sich der »Gruß seiner Treuen« ungenau zitiert, auch das Kapp'sche Datum (12. August) ist unrichtig. Der genaue Titel lautet nach der in meinem Besitz befindlichen Meser'schen Originalausgabe für Singstimme und Klavier: »Gruß seiner Treuen an Friedrich August dem (sic) Geliebten bei seiner Zurückkunft aus England, den 9ten August 1844 von Richard Wagner«. Der von Kapp auf der gleichen Seite als »unveröffentlicht« bezeichnete Trauermarsch nach Motiven aus »Euryanthe« ist vor einigen Jahren unter Mottl in München von den Bläsern der Hofkapelle öffentlich aufgeführt worden. S. 159 meint Kapp, aus »Siegfrieds Tod« sei mit »wenigen« Änderungen die »Götterdämmerung« entstanden. Die Änderungen sind indes sehr zahlreich und die Grundlagen des Dramas umgestaltend. S. 172 sagt Kapp, am 8. August

1859 habe die Partitur des »Tristan« vollständig vorgelegen; erwähnt hätte werden müssen, daß die Partitur bereits am 7. August vollendet war. Die S. 178 zitierte Kritik Wagner's über ein Ballett »Gräfin Egmont«, die unter der Chiffre des Peter Cornelius erschien, enthält nicht den Namen Hülsen's, wie Kapp meint; er ist lediglich umschrieben (vgl. die von mir herausgegebenen Aufsätze Cornelius' in dessen litterarischen Werken, Bd. 3, S. 76). Die Partitur der »Meistersinger« lag am 24. Oktober 1867, nicht bereits am 20. Oktober abgeschlossen vor. Der Huldigungsmarsch ist von Wagner für Militärorchester instrumentiert worden; die Fassung für großes Orchester rührt — was die Originalausgabe nicht angibt — von Raff her. Die Daten Kapp's über die Arbeit am »Ring« sind teilweise ungenau und unrichtig. Die Instrumentation der »Walküre« wurde am 23. März 1856 vollendet, die Kompositionsskizze des dritten Aktes »Siegfried« am 21. (nicht 29.) August. Die Arbeit am 1. Akt der »Götterdämmerung« erstreckte sich bis 5. Juni des gleichen Jahres (nach Kapp bis 2. Juli), der 2. Akt wurde am 25. Okt. (nach Kapp am 19. Nov.) 1871 beendet, der 3. Akt am 10. April 1872 in der Skizze beendet.

Kapp verwechselt hier vielfach die Kompositionsskizze mit der Particella (der ersten Partiturniederschrift). Bei Wagner sind immer folgende Stadien der musikalischen Arbeit zu unterscheiden, die allerdings zeitlich oft ineinandergreifen: 1. Niederschrift einzelner unzusammenhängender musikalischer Gedanken und Grundthemen. 2. Niederschrift der vollständigen Kompositionsskizze (vollständige Singstimmen mit den Hauptlinien der Orchesterführung). 3. Particella (erste Niederschrift der Instrumentation, meist mit Bleistift und in Abkürzung). 4. Reinschrift der ausgeführten Partitur mit allen szenischen Angaben. Überhaupt scheint mir die musikalische Beurteilung der Wagner'schen Werke, die Kapp nicht technisch zu analysieren vermag, am wenigsten gelungen. Von »ewiger« Melodie spricht Kapp S. 176 statt von »unendlicher« Melodie, was doch etwas ganz anderes bedeutet, und gerade in der Beurteilung des Tristan auf der gleichen Seite finden sich Sätze, die kein Musiker niederschreiben würde: »Ihre ungewohnte Harmonik mit der schweren rhythmischen Septime, die so häufig später nachzuahmen versucht wurde, der meisterhaften Chromatik der Stimmführung und der genialen Verwendung des Vorhalts im Verein mit der zu ungeahnter Meisterschaft ausgebildeten Instrumentationskunst Wagner's, die ihn befähigt, das leiste Erklingen eines Gefühlsnervs, die feinste Schattierung einer Stimmung zum Ausdruck zu bringen, geben ihr das unverkennbare Gepräge des bis dahin unerhörten«. Weit besser ist der letzte, ausgezeichnete Teil »Wagner als Künstler und Mensch«, der eine knappe und erschöpfende Charakteristik gibt. Reiches Bildermaterial — erfreulicherweise nicht dem Text eingefügt — beschließt das glänzend ausgestattete Buch. Edgar Istel.

Karg-Elert, Sigfr. Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch f. Spieler aller Harmoniumsysteme. Berlin, O. Simon Musikverl.

Korganoff, W. D., Beethoven, eine biographische Studie mit Illustrationen. 4°, IV, III u. 939 S. St. Petersburg und Moskau. Verlag der Gesellschaft M. O. Wolf s. a. (Vorwort gezeichnet 1909) 7 Rs. 50 Kop. = ℳ 16,—.

Der Verfasser hat sich als Ziel gesetzt, an Hand der ganzen bisher im Druck erschienenen Korrespondenz L. v. B.'s (1300 Briefe) und auf Grund sachkundiger Verarbeitung der Ergebnisse der internationalen B.-Forschung nebst Kenntnis der Werke dieses Meisters eine Darstellung der Persönlichkeit und des Schaffens des Komponisten zu bieten.

Auf die im 17. Jahrh. in den Niederlanden ansässigen Ahnen Beethoven's zurückgreifend, erwägt K., im Sinne seiner Einleitung, sodann alle geschichtlichen und Familienzusammenhänge, welche den Boden für die Existenz und spätere Entfaltung des B'schen Genies vorbereitet und geschaffen haben, mit steter Berücksichtigung der Zeitverhältnisse, aus denen er einen jeden Großen beurteilt wissen will. In fesselnder Weise wird dem russischen Leser das äußere Lebensbild und das geistige Wirken B.'s näher gerückt, und da K. immer musikalische Analysen einstreut und neben Bildern des Beethoven'schen Lebens- und Wirkungskreises eine nahezu vollständige Ikonographie dieses Meisters bis auf unsere Zeit zu bieten bemüht ist, kann das Buch wohl auf Verbreitung in weiteren Kreisen rechnen. Darauf geht auch die Anlage des Buches aus, das sich fast gänzlich der Anmerkungen entschlägt. Zu bedauern ist der Mangel eines Index, der das Auffinden der nicht fortlaufend wiedergegebenen Briefe erschwert.

Eine besondere Signatur erhält das Werk durch den Standpunkt des Autors gegenüber dem Wesen Beethoven's. Diese durch psychologische Studien (Kraft-Ebbing, Lombroso) beeinflußte Seite kommt namentlich in der Einleitung im

Zusammenhange mit Aronson's Bildwerk zum Ausdruck, und man wird sich mit dem Verfasser nicht ganz eins fühlen, wenn er immer unter dem Gesichtswinkel des »Dämonischen« und Düsteren bei Beethoven sagt: »Beethoven ist nicht imstande, lebensfrohe Melodien wie Mozart zu singen, weil er im Leben nichts Freudiges erblickt und ihm das, was die Menge als solches ansieht, nur als vanitas vanitatum vorkommt«, usf. (S. 2/3). Man vergleiche im Gegensatze hierzu z. B. Kretzschmar's in seinem Vortrag »L. v. B.« [Intern. Wochenschrift für Wiss. Kunst u. Tecknik, 22. Mai 1909] festgelegten Ansichten, der »Menschenliebe, Gottvertrauen und höhere Lebenslust« in Beethoven's Werken »herausklingen« hört. Nicht umsonst lautet das letzte Wort Beethoven's als Sinfonienmeister: »Freude, schöner Götterfunken« (ebenda S. 29).

In Anbetracht dieser starken Einseitigkeit muß man es K. um so höher anrechnen, daß er bei den Analysen Objektivität bewahrt hat, wenn auch vielleicht ein so lebensbezeichnendes Dokument wie die zweite Sinfonie gerade deshalb eingehender hätte behandelt werden (S. 158/9) sollen. Bei einer etwaigen neuen Auflage müßte der Verfasser die inzwischen von Curt Sachs revidierten Berliner Beethovenbriefe (siehe Zeitschrift d. I. M. G. Jahrg. XII, S. 20 ff.) berücksichtigen.

Ohne Frage ist K's fleißiges Buch eine dankenswerte wesentliche Bereicherung der russischen Beethovenliteratur, der er, wie sich aus dem bibliographischen Anhang herausstellt, bereits manchen Einzelbeitrag (Briefausgaben usw.) geliefert hat.

Es war eine Leistung für sich, dem Werk einen Anhang beizufügen, in dem eine Zusammenstellung aller Beethovenschen Kompositionen, mit ausführlicher Datierung, Opuszahlen usw. versehen, ferner eine detaillierte Beethoven-Literaturübersicht (mit Berücksichtigung der Varia) bis zum Datum seiner vorliegenden Publikation, endlich ein Verzeichnis der im Buch enthaltenen Bilder und Facsimilia, sowie der Plan Wiens zu Beethoven's Zeiten mit Hinweisen auf alle im Buch genannten dortigen Straßen, Plätze, usw. geboten wird. Die bibliographischen Angaben sind mit Glossen versehen, aus denen hervorgeht, daß der Verfasser sich der Unvollkommenheit mancher Arbeiten, auch der Briefausgaben, wohl bewußt war.

Unter den benutzten Quellen vermißt man u. a. Kretzschmar's »Führer durch den Konzertsaal« schon wegen der Sinfonie und aus der Beethoven-Literatur L. De la Laureucie »*Le dernier logement de Beethoven*«, Paris 1908 (?) Verlag der Schola Cantorum.

Wie weit und in welcher Beziehung das Buch K.'s über A. G....ken's mir nur bibliographisch bekannten, ebenfalls russischen »Beethoven« (3 Bände, St. Petersburg 1909/10) hinausgeht, das müßte erst eine genaue Durchsicht erweisen. K.'s Besprechung des bis Mai 1909 erschienenen ersten Bandes läßt auf keine selbständige Forschungsarbeit schließen.

Jedenfalls trägt die Kunstliteratur des Ostens mit K.'s »Beethoven« ihr Scherflein dazu bei über die Unsterblichkeit eines Großen des Weltalls zu wachen; manches davon wird wie u. a. Mereschkowski's »Leonardo da Vinci«, Chłędowski's »Der Hof in Ferrara« (dem Westen kürzlich wiedergeschenkt), sicherlich mit der Zeit zum Allgemeingut der gebildeten Menschheit werden.

Alicja Simon.

Kraus Sohn, Alexander, Une pièce unique du musée Kraus de Florence. Annales de l'alliance scientifique universelle. Paris, H. Morin 1907, 12 S.

— The one-keyboarded Clavicytherium of the Kraus collection in Florence. Florence, S. Landi 1910, 3 S.

Goehlinger, Franz Aug. Geschichte des Klavichords. Dissertation. Basel 1910, 132 S.

Die beiden Abhandlungen von Kraus gehören eng zusammen, sie ergänzen einander. Die erste bringt neben der Beschreibung eines zweimanualigen Clavicytheriums vor allen Dingen eine Zusammenstellung und Kritik der bisherigen Ansichten über das Instrument, die zweite enthält eine eingehende Darstellung eines einfacheren Instrumentes mit einem Manual, die durch Hinweise auf die beigegebene Abbildung an Anschaulichkeit und Deutlichkeit gewinnt. Wichtig sind folgende Merkmale des Instrumentes: das Hackebrett steht aufrecht auf dem Kasten, der die Klaviatur enthält, seine Saiten liegen horizontal übereinander, und zwar die tiefsten, längsten, direkt über der Tastatur, die höchsten, kurzen, zu oberst. Die »Abstrakten«, die Träger der Docken, durch welche die Saiten angerissen werden, nehmen infolgedessen vom Baß nach dem Diskant an Größe zu, also von links nach rechts der Tastenfolge entsprechend, und stehen sichtbar vor dem Saitenbezug auf den Tastenhebeln. Ob die ziemlich rohe Zeichnung eines Clavicytheriums in Virdung's Musica getutscht (1511) ein solches

Instrument wiedergibt, ist fraglich; K. war der Meinung und hat deshalb seinen Instrumenten diesen Namen beigelegt. Mehr Wahrscheinlichkeit hat jedoch die Annahme, daß der Holzschnitt seitenverkehrt gedruckt sei, was in jener Zeit häufig genug vorkommt, daß somit das dargestellte Instrument ein aufrecht stehendes Clavicymbal ist, eine Abart des gewöhnlichen Cembalos, wie wir es bei Praetorius und Mersenne abgebildet und beschrieben finden. Die Clavicytherien Kraus' repräsentieren aber einen primitiveren Typus, sie sind Spätlinge einer ersten Form der Verbindung des Hackebretts mit einer Tastatur, aus der sich später durch mannigfache Umwandlungen das Clavicembalo entwickelte, und darum haben sie als Unika für die Entwicklungsgeschichte der Klavierinstrumente eine ganz hervorragende Bedeutung. (Das zweimanualige Clavicytherium befindet sich jetzt im Musikhistorischen Museum von W. Heyer in Köln. cf. Katalog von G. Kinsky I, S. 81 ff.)

Die Dissertation Goehlinger's behandelt das Klavichord; sie umfaßt zwei Teile, eine geschichtliche Darstellung der Entwicklung des Instrumentes und eine systematische Übersicht über die Instrumentenbauer samt biographischen Notizen über die einzelnen Meister. Dieser Teil ist der wertvollste des Buches; in ihm hat der Verfasser das Material, das in Katalogen, Musikgeschichten und Monographien verstreut und bisher nicht gesammelt war, mit großem Fleiße zusammengetragen und dadurch die Instrumentenkunde im allgemeinen und speziellen in grundlegender Weise erweitert. Der rein historische Teil, namentlich die Vorgeschichte, ist wohl etwas zu kurz gefaßt, mehrere Fragen bedurften einer eingehenderen Erörterung, namentlich die Frage nach dem Ursprung der Tastatur und ihrer Verbindung mit dem Monochord oder Hackebrett. Da wir über diese wichtige Erfindung, durch die erst das »Klavier« geschaffen wurde, noch völlig im unklaren sind, wäre eine nähere Beleuchtung des Problems sehr erwünscht gewesen. Auf die Orgel schlechthin als Vorbild zu verweisen, wie es Krebs u. a. tun, geht nicht an, und im besonderen nicht für die frühe Zeit des XII. Jahrh. Es ist zu bedenken, daß ein erheblicher Unterschied im Mechanismus zwischen der Klaviatur einer Orgel und der eines Klavieres besteht; ihre Ähnlichkeit ist eine rein äußerliche, auf die Taste beschränkt, eine Nachahmung der Orgeltastatur bei andern Instrumenten gehört nicht zu den naheliegenden Selbstverständlichkeiten. Vor allen Dingen läßt sich aber eine wirklich ausgebildete Tastatur bei den Orgeln nicht vor Beginn des XIII. Jahrhunderts nachweisen (Belvoir Castle, Psalt. scl XIII.), die früheren Instrumente besaßen keine Tasten in unserm Sinne, sondern eine Art Registerzüge für die einzelnen Töne. Indessen erscheint überhaupt die Existenz eines wenn auch noch so primitiven Klavierinstrumentes im XII. Jahrhundert sehr zweifelhaft, die Beweise für sein Auftreten in dieser Zeit sind recht anfechtbar. Unmöglich kann man das *monacorde* oder *manicorde* in den Orchesterbeschreibungen früher französischer Dichtungen für ein Klavichord nehmen — obwohl später das Wort diese Bedeutung erhielt —, ist doch schon die Deutung auf ein Trumscheit (Krebs) nicht ohne weiteres angängig, da wir bildliche Belege dafür haben, daß das eigentliche Monochord im Orchester jener Epoche Verwendung fand, sei es auf irgend eine bescheidene Art mitwirkend, sei es als tonangebendes Instrument zum Einstimmen. (Cambridge, St. Johns Coll. B. 18 scl XII.) In diesem Sinne wird auch das Zitat aus dem Roman de Flamenca *l'autr' accorda lo sauteri ab manicorda* aufzufassen sein, das nichts weiter besagt als: der andre stimmte das Psalterium nach dem Monochord. Die Darstellung der Entwicklung des gebundenen und bundfreien Klavichords an der Hand der in den verschiedenen öffentlichen Museen und im Privatbesitz erhaltenen Instrumente ist klar und eingehend geschrieben, sie behandelt den Zeitraum vom 16. bis 19. Jahrhundert, wo dann das Instrument durch die starktonigen Hammerklaviere vollständig verdrängt wird. In ihrem Verlauf hätten aber die Bemühungen um die Temperatur der Stimmung und die Lösung des Problems durch Andr. Werkmeister (1691) kurze Erwähnung finden müssen, denn erst das »wohltemperierte Klavier«, ausgestattet mit den andern technischen Vervollkommnungen seiner Zeit, wurde zu dem Lieblingsinstrument des 18. Jahrhunderts, dessen Vorzüge Musiker und Dichter in gleicher Weise priesen. Und kein Geringerer als Schiller stimmt in dieses Lob ein, wenn er in seiner *Laura am Klavier* die Ausdrucks- und Modulationsfähigkeit des Spieles mit begeisterten Worten schildert. — Das als Anhang gegebene Literaturverzeichnis übergeht wohl versehentlich zwei bekannte Werke von Hipkins, und zwar: *A description and history of the pianoforte and of older keyboard stringed instruments* (London, New York 1896) und das Prachtwerk *Musical instruments historic, rare and unique* (Edinburgh 1888),

das auf mehreren Tafeln hervorragend schöne Abbildungen seltener Klavierinstrumente enthält; im übrigen ist die Vollständigkeit dieser Übersicht hervorzuheben. Edw. Buhle.

Kwartin, B., Prinzipien für Stimmenbildung und Gesang. 2., unveränd. Aufl. Lex. 8°, 167 S. m. 10 [9 farb.] Taf. Wien, Universal-Edition, 1911. ℳ 3,50.

Laurencie, Lionel de la, — Lully. Collection: Les Maîtres de la musique, in 16°, Paris, Alcan 1911.

Je suis d'autant plus heureux de pouvoir rendre compte de ce beau livre que m'étant moi-même occupé de Lully et ayant déjà eu le plaisir de collaborer avec M. de la Laurencie, j'ai pu apprécier mieux que personne avec quelle rigueur scientifique, il a procédé à la reconstitution de la vie du Florentin et avec quelle exactitude et quelle finesse il a réussi à caractériser l'art à la fois subtil et simple du créateur de l'opéra français. Au cours de son étude l'auteur cite à l'appui de son dire de nombreuses références et donne de fort intéressants exemples thématiques. J'ai personnellement le très grand plaisir de voir ainsi confirmer d'une manière qui ne laisse aucune prise à la discussion maints détails qui m'avaient été contestés parce qu'ils étaient en contradiction avec les préjugés courants et que le caractère de la collection pour laquelle j'écrivais, m'interdisait tout commentaire. A mon tour je me trouve en si parfait accord avec l'auteur sur tous les points, que je cherche vainement dans cet ouvrage documenté et d'une forme si agréable, quelque détail sur lequel je puisse exercer ma critique. Peut-être lui reprocheraije pourtant de s'être un peu trop défié de son sentiment personnel sur Lully. Après nous l'avoir présenté dans l'introduction comme un habile «metteur en œuvre de l'art de son temps», comme une sorte de «fontionnaire musical», il nous montre de manière si frappante la variété de son activité créatrice, l'originalité de sa verve bouffonne le charme de sa souriante mélancolie, qu'on ne saurait, après avoir achevé la lecture du livre, conserver encore le moindre doute sur la réelle puissance et le génie du Florentin. C'est là l'essentiel et combien d'auteurs prodigues d'épithètes louangeuses et de superlatifs extravagants n'arrivent qu'à donner la plus piètre idée de leur héros! M. de la Laurencie définit très heureusement les divers aspects de l'œuvre Lullyste, il donne envie de la mieux connaître, de la lire et de l'entendre. Puisse cet ouvrage déterminer quelque éditeur à en entreprendre la publication critique et complète. Comme l'observe si justement l'auteur «La musique de ce Florentin déraciné apporté une contribution trop importante, trop caractéristique, aussi bien à l'histoire générale qu'à celle de l'art, pour qu'on l'abandonne à la poussière des bibliothéques». Henry Prunières.

Levy, P. Geschichte des Begriffes Volkslied. Berlin, Mayer & Müller. ℳ 8,—.

Lütcke, H. Studien zur Philosophie der Meistersänger. Berlin, Mayer & Müller. ℳ 5,80.

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Rud. Genée. 31. Heft. April 1911. 8°, S. 245—280 und Musikbeilage 1 Bl. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1911. ℳ 1,50.

Moreira de sá, B. V. Théorie mathématique de la musique. Essai de systhématisation présenté au 4. congrés. SIM. 8°, 55 S. Porto, impresa nacional de J. Vasconcellos, 1911.

Müller, Walther. Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik. Mit thematischem Katalog der liturgischen Kirchenmusik J. A. Hasse's. Publikationen der I.M.G., Beihefte, zweite Folge, Heft 9. 8°, VI, 179 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 5.—

Wer hätte noch vor zehn Jahren gedacht, daß die Neapolitaner einmal ein so reges Interesse der Musikwissenschaft hervorrufen könnten, daß nicht allein ihre Opernmusik, sondern auch ihre Kirchenmusik zum Gegenstand der Forschung gemacht würde. Auf Anregungen A. Schering's hat sich der Verfasser mit der Kirchenmusik Hasse's beschäftigt und die Ergebnisse seiner Untersuchungen in der vorliegenden Schrift niedergelegt.

Zunächst gibt der Verf. eine Darstellung der Kirchenmusik der I. neapolitanischen Schule. Bei der Aufzählung der bedeutendsten Musiker der verschiedenen neapolitanischen Schulen fällt auf, daß ein Meister wie Perez übergangen ist. Was die Beurteilung der kirchenmusikalischen Leistungen der I. Schule anlangt, so ist das Bedauern nicht ganz zu unterdrücken, daß der Verf. seine Notenstudien nicht auch auf italienische Bibliotheken ausdehnen konnte Besonders dankenswert sind seine Ausführungen über die Kirchenmusik der Scarlatti, Astorga, Du-

rante, Leo, Vinci, und besonders Pergolese's, wobei auf manche irrigen Auffassungen aufmerksam gemacht und manch treffendes Urteil ausgesprochen wird, erwünscht seine Erläuterungen an praktischen Beispielen aus den Kirchenstücken Pergolese's sowie Durante's und Scarlatti's, wobei aus den scharfen dynamischen Kontrasten, dem semiseriösen Element, den Vorhaltsbildungen und Überstülpungen, der Art der kontrapunktischen Arbeit, der Instrumentierung und Verwendung des Sologesangs, der künstlerischen Auffassung des Textes, der kirchenmusikalische Stil der I. Schule zu erklären versucht wird.

Dann geht der Verf. speziell auf Hasse ein. In der Vita stellt er die für die Entwicklung Hasse's als Kirchenmusiker wichtigen Momente in den Vordergrund und vermag da einzelnes auch neu zu beleuchten sowie Mennicke's Forschungen zu ergänzen. Bei der Behandlung der kirchenmusikalischen Werke Hasse's unterzieht er die Messen, die Requiems, Psalmen, Hymnen, Litaneien und Motetten einer genauen Betrachtung. Wir lernen hier Hasse von einer neuen Seite kennen, die zur Einschätzung seiner Gesamtpersönlichkeit von Wichtigkeit ist. Die Meinung von der Opernmusik in der Kirche, wie sie bis in unsere Zeit hinein über die Kirchenmusik der bedeutenden Neapolitaner, auch über die Hasse's, weite Verbreitung gefunden hat, erhält da einen nahezu vernichtenden Stoß. Darin liegt m. E. auch der besondere Wert der vorliegenden Arbeit: daß auf Grund des Quellenmaterials der Nachweis geführt wird, daß es mit der Verurteilung der neapolitanischen Kirchenmusik im Bausch und Bogen eine ähnliche Bewandtnis hat, wie es mit jener der dramatischen Musik der Napolitaner bis vor kurzem der Fall war, ferner daß bei der Beurteilung der kirchenmusikalischen Leistungen dieser Musiker der Wechsel der kirchenmusikalischen Anschauungen im 18. Jahrhundert zu beachten ist, welche die Übereinstimmung der formalen Anlage von Theater- und Kirchenmusik verteidigen, ohne deswegen die Ausdruckswelt der letzteren dem Theater auszuliefern. Die ungenügende Kenntnis des Quellenmaterials einerseits, die einseitige Beurteilung der Stücke nach der formalen Gestaltung andererseits ließen wohl die Verdammungsurteile aufkommen, gegen die sich Müller hier mit Recht wendet. In diesem Zusammenhang sei übrigens auf die bemerkenswerten Worte hingewiesen, die ein Namensvetter des Verf., Prof. Dr. Müller, (Paderborn), auf dem Wiener Kongreß (s. Kongreßbericht, S. 548 ff.) gesprochen hat und die uns zeigen, daß man auch in den Kreisen der Cäcilianer die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts jetzt nicht mehr über einen Leisten schlägt, sondern zu prüfen sucht.

Von kleineren Ausstellungen, die an der Arbeit zu machen wären, sei erwähnt, daß die Schreibweise der Musikernamen zuweilen zu wünschen übrig läßt (z. B. Piccini statt Piccinni, Jomelli statt Jommelli) sowie daß bedauerlicherweise ein Register weggeblieben ist.

Die Arbeit sei als willkommener Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts begrüßt.

Ludwig Schiedermair.

Procházka, Rudolf Freiherr. Aus fünf Jahrhunderten. Musikschätze des Prager Konservatoriums. Zur Ausstellung anläßlich der Hundertjahrfeier der Anstalt. Mai 1911. Katalog. 56 S. Prag, Verlag des Prager Konservatoriums, 1911. Kr. 0,40.

Ritschl, Carl, Dr. med. Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel. 8°, VI u. 131 S. Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. P. Vieweg, 1911. ℳ 3,50.

Thuren, Hjalmar and **Thalbitzer,** William. The Eskimo music. I. On the Eskimo music. II. Melodies from east Greenlend. Reprinted from »Meddelelser om Grønland« XL. Lex. 8° schmal, 112 S. Copenhagen, Blanco Luno, 1911.

Volksoper, die Wiener. Eine kunstpolit. Studie. Hrsg. von der Vereinigung der Wiener Schauspiel- u. Musikreferenten. Gr. 8°, 23 S. Wien, H. Heller & Co, 1911. ℳ —,40.

Wagner's, R., Briefwechsel m. B. Schott's Söhne. Hrsg. v. W. Altmann. Mainz, B. Schott's Söhne. ℳ 6,—.

Wantzloeben, Sigfr. Das Monochord als Instrument und als System. 8°, 131 S. Halle, M. Niemeyer. ℳ 4,—.

Anzeige von Musikalien.

Ausgewählte Gesänge des Thomanerchors zu Leipzig. Eine Sammlung bewährter Chorwerke f. den praktischen Gebrauch hrsg. von Gustav Schreck. Nr. 10. J. H. Schein, Verbum caro factum est. Nr. 11: L. Senfl, Da Jakob nu das Kleid ansah; Nr. 12: Ewiger Gott, aus des Gebot. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à ℳ 1,—.

Collegium musicum. Hrs. v. H. Riemann. Nr. 48 u. 49: Stamitz, Johann Orchestertrio in *c*moll (op. 4, Nr. 3) u. *C*dur (op. 9, Nr. 6). Nr. 50: Schobert, Joh., Quartett in *f*moll (op. 7, II). Leipzig, Breitkopf & Härtel. à ℳ 3,—.

Hammerschmidt, Andreas. Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Hugo Leichtentritt. Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. Nr. 40. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 20,—.

Buchhändler-Kataloge.

Ellis. (London W. 29, New Bond Street.) Catalogue Nr. 13 of rare and interesting books of and relating to Music including works by Burney, Gaffori, Mace, Morley, North, Playford, Raselius, etc. Compositions by Arne, Blow, Carey, Handel, Purcell, Wilbye, etc. Ballad Operas, Musical Versions of the Psalms by Barton, Ravenscroft, Slatyer, and others, etc. (518 Nummern.)

Hiersemann, K. W., Leipzig, Königstr. 29. Katalog Nr. 392. Darunter besonders alte Originalmanuskripte, selt. Drucke des 16. Jahrhs., eine Abteilung span. Musik, Originaltonwerke v. Beethoven und Wagner usw. Zum Teil aus der Bibliothek des Don. Federico Olmeda (Presbitero y Maestro de la Cal pilla de Burgos) und einiger anderer Sammlungen. (335 Nummern.)

Lorentz, A. Leipzig, Kurprinzstr. 10. Katalog Nr. 206. Geschichte u. deren Hilfswissenschaften. Darunter wenig zur Musik Bezügliches.

Münchener Bücherfreund. Mitteilungen aus der Antiquariatsabteilung v. J. J. Leuthner, Wienerstr. 9. Nr. 2 u. 3. Darunter: Volks-, Kinder-, Soldaten-, Studentenlieder.

W. Reeves' Catalogue of Music a. Musical Literature. Part 32, New Series, 1911. London W.C., 83 Charing Cross Road.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Bruxelles.

M. Charles Martens (de Louvain) a clôturé la série des séances de la section belge (groupe de Bruxelles) de la S.I.M. (année 1910—1911), par une conférence extrêmement intéressante sur Les débuts de l'oratorio.

S'appuyant sur une documentation très sûre, telle que les travaux de Pasquetti, Schering, Alaleona, etc., il a montré, avec une clarté et une simplicité parfaites, comment l'oratorio est né en Italie, sous l'humble forme de la laude, comment cette dernière s'est peu à peu développée jusqu'à devenir l'oratorio proprement dit, en passant par l'intermédiaire de la laude drammatica narrativa et du dialogo, comment enfin l'oratorio italien a perdu toute originalité et toute beauté réelles en se laissant peu à peu absorber par l'opéra. En cours de route, le conférencier a marqué avec précision, la place exceptionnelle qu'occupe dans l'histoire de l'oratorio la Rappresentazione de Cavaliere. Il a fait ensuite un tableau de l'évolution du genre hors d'Italie, spécialement en France, où il fut représenté avec le plus d'éclat par Marc-Antoine Charpentier, et Henry Dumont, et en Allemagne, où l'œuvre admirable d'Heinrich Schütz prépara la voie aux précurseurs de J. S. Bach et au grand cantor lui-même. M. Martens rendit son exposé particulièrement attrayant, grâce à des vues personnelles témoignant à la fois d'une haute culture et d'un sens esthétique raffiné.

La conférence était illustrée par une partie musicale, préparée avec les soins

les plus minutieux et le goût le plus parfait per Mme Emma Beauck, professeur de chant. Le programme portait les morceaux suivants:

1. Deux laudes spirituelles à trois voix pour l'Oratoire (*O dolcezza Giesù* et *Interna sete ardente*) extraites du *IVe Libro delle laudi* (1591) et du *Ve Libro delle Laudi* (1598) de Francesco Soto (1540—1619): petites œuvres simples et quasi populaires, tout imprégnées de piété tendre et enveloppante.

2. La scène première de l'acte I de la *Rappresentazione di anima et di corpo*, d'E. del Cavaliere (1550?—1602?). C'est le majestueux récit du Temps, où est évoquée, avec une vigueur et un relief saisissants, l'image du Jugement Dernier. L'auteur de ces lignes avait réalisé le continuo qui fut exécuté à l'orgue Mustel. Après audition, il a paru que cet accompagnement manquait quelque peu d'énergie, étant donné le caractère puissamment dramatique du récit, et que l'intervention des instruments à cordes (équivalents modernes de la Lira doppia, du Chitarrone et du Tiorba, dont parle Cavaliere dans la préface de la *Rappresentazione*) eût produit un effet plus intense.

3. Les récits et le trio du *Dialogo della Samaritana*, extraits du *Teatro armonico spirituale* (1619) de Fr. Anerio (1567?—1620?). Œuvres d'une foi profonde, où le stile nuovo de la monodie accompagnée s'adapte merveilleusement aux nécessités de l'expression mystique et prend un caractère tout différent de celui des récitatifs profanes du melodramma florentin ou romain. La basse, également réalisée par le signataire de ces lignes, fut exécutée à l'orgue, pour les récits du Christ, et au clavecin, pour ceux de la Samaritaine, ce qui produisait le plus charmant effet de contraste.

4. La déploration de la fille de Jephté et le chœur final de la Jephté de Carissimi (1603—1674).

5. *L'Ange et le Pécheur*, dialogue spirituel de Henry Dumont (1610—1684).

6. *Je veux louer sans cesse le Seigneur* (Ich will den Herren loben allezeit) cantate à voix seule, extraite des Kleine Geistliche Concerten (1539) d'Heinrich Schütz (1585—1672).

Ces trois dernières œuvres, types admirables de musique d'oratorio, étant moins inédites que les trois premiers numéros du programme, n'appellent point de remarques particulières.

Prirent part à l'exécution des divers morceaux: Mme Tiny Béon (organiste et claveciniste); M. Alexandre Béon (directeur du chœur); Melles Renée de Madre, soprano (la *Samaritaine et la fille de Jephté*), Linter, soprano (l'Ange, dans le dialogue de Dumont) et Willia, alto; MM. van der Borght, baryton (*Le Christ et le Temps*) et Roberti, ténor; Mlle Schellinckx, violoniste, et l'une de ses élèves (pour le chœur final de Jephté); un groupe de choristes.

Charles Van den Borren.

Dresden.

Der letzte, sehr stark besuchte Abend der hiesigen Ortsgruppe der IMG. am 4. Mai bot ein Bild von der Entwicklung der Ballade. Anfangend mit den Meistern vor Schubert: Reichardt (König von Thule), Zelter (Fischer) und Zumsteeg (Ritter Toggenburg) schloß die erste Grnppe, die eine ausgezeichnete Ausführung durch Frau Elise Rebhun (am Klavier der Unterzeichnete) fand, mit der sehr interessanten, wenig bekannten Ballade »Ein Fräulein schaut vom hohen Turm« von Schubert. Die zweite Gruppe, die sich den Meistern Loewe (leider zu spärlich durch den »Pilgrim vor St. Just« vertreten), Schumann und Draeseke zuwandte, trug der Bassist Herr Hermann Nüßle beifallswürdig vor. Die Schlußnummer enthielt noch drei Balladen der Neuzeit: Draeseke's Pausanias, Plüddemann's Siegfrieds Schwert und Hermann's Drei Wanderer, von Fräulein Marie Alberti prächtig und mit dramatischer Belebtheit gesungen. Die Begleitung der zweiten und dritten Gruppe hatten die Herren Prof. H. Scholtz und P. Sheerwood übernommen, die auch einige Balladen für Klavier wundervoll vortrugen; der erstere spielte Chopin's

As dur-Ballade und sein eigenes sehr klangschönes op. 66, während Herr Sherwood die Zuhörer mit zwei bedeutenden Balladen aus Brahms op. 10 und 118 erfreute.

i. V. **Arno Reichert.**

Mannheim.

Herr Direktor Zuschneid, der Vorsitzende unserer hiesigen Ortsgruppe, bot einen lehrreichen Abend mit seiner Klavierklasse, der uns einen hochbedeutsamen Abschnitt aus der Entwicklungsgeschichte des Klavierspiels brachte. Ein Zeitraum von mehr als 125 Jahren (1660—1788) ward tönend illustriert durch deutsche, französische und italienische Meister. Die Blütezeit der klassischen Suite mit Händel und Bach, die Entwicklungsgeschichte der Sonate von ihren frühesten Anfängen seit Kuhnau bis auf Ernst Eichner, das waren die beiden Grundideen des sorgfältig ausgewählten Programmes. Die Vortragsfolge enthielt: Johann Kuhnau (1660–1722) Sonate: »Der Streit zwischen David und Goliath« (Frl. M. Schroeck), François Coupérin (1668—1733) Allemande, Rameau (1683—1764) Menuett (Erna Weiß) Siziliano und Sonate in *F* moll von Domenico Scarlatti (1686—1757) (Frl. S. Hofmann), Ph. E. Bach (1714—88) Solfeggio und Sonate in *A* dur (Erna Weiß und Frl. Woerlen), Ernst Eichner (1740—77) Sonate in *F* dur (B. Becker), Händel, Allegro und Courante aus der 14. Suite (B. List), Variationen »*The harmonious blacksmith*« (Frl. Kull), J. S. Bach, Präludium, Gavotte, Musette und Gigue aus der englischen Suite Nr. 3 (Frl. Loeb) und »Chromatische Fantasie und Fuge« (Frl. Schroeck). Der Endesunterzeichnete gab vor jeder Nummer musikhistorische und ästhetische Erläuterungen, die das Verständnis zu erleichtern und zu vertiefen suchten.

H. W. Egel.

Paris.

La Section de Paris s'est réunie le 29 avril 1911, sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président.

La parole est donnée à M. de Bertha pour une communication sur *Les «Rhapsodies hongroises» de Liszt et la Musique hongroise.*

M. J. Ecorcheville fait ensuite une communication sur les travaux de la Commission du Luth, avec audition de pièces de Luth, seules et avec chant, par MM^lles^ Madeleine Bonnard et Adrienne Mairy, qui exécutèrent le programme suivant:

Gagliarda (Lupi di Caravaggion 1607), Canaries; Il Spagnoletto (Venise, 1614); Fantasia, sarabanda (Galieo); Airs écossais anciens *Fantasia* (Francesco da Milano); *Intrada anglicana* (du Lord Zouche's Mask); deux Airs de cour (Richard); *L'Immortelle* (Gautier le Vieux); *Prélude* (Bocquet).

La séance est levée à 6 heures.

J.-G. Prod'homme.

Stockholm.

In einer Sitzung vom 28. März gab Herr Hoforganist C. F. Hennesberg ein interessantes Referat über einige Dokumente, den Abbé G. H. Vogler betreffend. Solche Dokumente sind von Herrn Hennesberg in den Archiven zu Stockholm und Upsala in großer Anzahl aufgefunden worden. Diese Dokumente stammen aus den Jahren 1786—1799, während welcher Zeit Abbé Vogler sich hier in der Eigenschaft als Direktor des neugegründeten Königl. Theaters, sowie als Lehrer des Kronprinzen — nachher König Gustav IV. Adolf — aufhielt. Einige autographische Briefe und ebenfalls autographische Kompositionen wurden bei dieser Gelegenheit vorgezeigt.

Dem Vortrag voraus ging ein Jahresbericht, aus dem u. a. hervorging, daß die Mitgliederzahl der Ortsgruppe in den letzten Monaten sich mehr als verdoppelt hat.

Ansgar Roth.

Mitteilung. Carl Maria von Weber's Briefe betreffend. Der Unterzeichnete veranstaltet eine Gesamtausgabe von Weber's Briefen, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen wird. Er bittet die Besitzer von brieflichen Handschriften des Meisters, ihm diese auf kurze Zeit zur Einsicht freundlich zu überlassen und sichert unversehrte Rücksendung zu.

Dr. Georg Kaiser,
Dresden-A., Striesenerstr. 41, II.

Berichtigung. In dem Ortsgruppenbericht Berlin des letzten Heftes muß es auf Seite 263, 9. Zeile nicht Guttmann, sondern Gutzmann heißen.

Neue Mitglieder.

Paul Allen, 26 Viale Amedeo, Florenz.
Paul Allen, Thackeray Hotel Bloomsbury Square, London, W.C.
Eduard Behm, Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 13.
Lady **Bell,** 95, Sloane Street, London, S.W.
Felix Corbett, 7 Southfield, Middlesbrough (Großbrit.).
Oswald Diver, 4 Leinster Square, Bayswater, London, W.
Dr. **Ferruccio Foa,** Via Pietro Verri 18, Mailand.
Miss **Elsa Frobel,** 10 Poynders Road, Clapham Park, London, S.W.
Iwan Fröbe, Kapellmeister, Wannsee b. Berlin, Hohenzollernstr. 3.
Arnold J. Gantvoort, c/o College of Music, Cincinnati, Ohio U. S. A.
T. E. Gatehouse, 4 Ludgate Hill, London, E.C.
Frank W. Gibson, 8 Chester Terrace, Regent's Park, London, N.W.
Honble. Mrs. **Henry N. Gladstone,** Burton Manor, Chester (Großbrit.).
Dr. **Leon Gruder,** Musikreferent, Lemberg, Tokota 3.
Dr. **Roger Henrichsen,** Komponist, Kopenhagen, K. Linnésgade 26, III.
Michel G. Holban, 11 Dunsany Road, West Kensington, London, W.
Frau **Henriette von Holten,** Berlin, S.W. 68, Lindenstr. 99.
Mrs. **Charles Bert Kelsey,** Pres. of National Federation of Music in America, 64 Washington Street, Grand Rapids, Mich.
Professor Dr. **Albin Kock,** Lund (Schweden).
Frl. Kand. **H. Lindgren,** per Adresse Herrn John Lindgren, Apotheker, Lund.
Madame **Louise Henriette Matthaei,** 113 Clifton Hill, St. John's Wood, London, N.W.
Leo Marcussohn, Jassy i. Rumänien, Str. de jos 31.
Angel Menchaca, Rio Bamba 958, Buenos Aires, Südamerika.
Musik-Bibliothek des Domes. Lund (Schweden).
Walter van Noorden, c/o Carl Rosa Opera Company 14a Wrotham Road Camden Town, London, N.W.
Rev. **Rudolphe Nowowiejski,** Directeur du chœur cathédrale, Lemberg, Galizien.
Domkapellmeister Dr. **Preb. Nodermann,** Lund (Schweden).
Sanitätsrat Dr. **Walter Pielke,** Berlin W., Lützowstr. 58.
Dr. **Cecilio di Roda,** Huertos 40, Madrid.
Mrs. **L. H. Rüffer,** 24 Ladbroke Road, Notting Hill, London, S.W.
Mrs. **Rumsey,** 21 Cadogan Gardens, London, S.W.
Miss **Helen A. F. Skinner,** 99 Belgrave Road, London, S.W.
T. Slingsby Tanner, 48 Lower Sloane Street, London, S.W.
K. k. Professor **Max Springer,** Klosterneuburg b. Wien.
Stadtrat zu Mannheim (Baden).
Joseph Summers, Mus. Doc. Cantab., Perth, Western Australia.
Miss **H. E. Trask,** Courtsfield, Norton-sub-Hamdon (England).
Universitäts-Bibliothek Lund (Schweden).
Professor Dr. **Fredr. Wulff,** Lund (Schweden).
Astrid Ydén, Göteborg (Schweden), 25 Stensturegatan.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. phil. **K. Rattay,** Halle a. S., jetzt: Lyck (Ostpreußen), Hauptstraße 23.

Die Adresse des Herausgebers der Zeitschrift ist Gaschwitz bei Leipzig.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

Tobias Norlind (Lund), Zur Geschichte der polnischen Tänze.
O. G. Sonneck (Washington), Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" and Favart's "Ninette à la cour". A contribution to the history of Pasticcio.
Henry Prunières (Paris), Notes sur les Origines de l'Ouverture Française.
Wilibald Nagel (Darmstadt), Kleine Beethoveniana.
Kleine Mitteilungen.

Ausgegeben Anfang Juli 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

(Systematisch-alphabetisch geordnet.)

Zusammengestellt von Max Schneider u. Gustav Beckmann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Neu aufgenommene Zeitschriften.

KZ Kartell-Zeitung. Offizielles Organ des Sondershäuser Verbandes Deutscher Studenten-Gesangvereine, Hannover.

MpZ Musikpädagogische Zeitschrift. Monatsbeilage der »Merker«. Organ des Österreichischen Musikpädagogischen Verbandes.

Abert, H., s. Besprechungen.

Abyndon, Henry. (Flood), MT 52, 820.

Ästhetik. Haberland, Von der Musik, RMZ 12, 20. — Mayrhofer, Zur Theorie des Schönen, BB 34, 4-6. — Bittner, Die Grenzen des Komponierbaren, Me 2, 1. — Strauß, Hausegger, idem, Antworten, Me 2, 3. — Schillings, idem, Me 2, 5. — Marsop, Über die Grenzen der Menschheit und des Komponierbaren, Me 2, 7.

Akustik. Armbruster, Versuch der schematischen Konstruktion eines Konzertsaales, NMZ 32, 14. — Hansing, Das Wort »Klang« in Theorie und Praxis, ZfI 31, 22. — Stumpf, Konsonanz und Dissonanz. Nebst Bemerkungen über Wohlklang und Wohlgefälligkeit musikalischer Zusammenklänge, Zeitsch. für Psychologie, Bd. 38.

»**Albisiphon**«, eine neue Baßflöte. (Altenburg), ZfI 31, 25.

Albrechtsberger als Bindeglied zwischen Bach und Beethoven. (Oppel), NZM 78, 20.

Alcock, W. G., s. Guilmant.

Altenburg, Wilh., s. Albisiphon, Besprechungen.

Altmann, Wilh., s. Ebel.

Amory, A. H., s. Reicha.

Andro, L., s. Mahler, Schmedes.

Antcliffe, Herbert, s. Chopin, Liszt.

Antiphone s. Kirchenmusik.

Armbruster, Adolf, s. Akustik.

Ast, Max, s. Musikkongresse.

d'Astorga, Emmanuele, s. Stradella.

Auer, Joseph. (Bloessner), MS 44, 4. — (Sigl), GR 10, 4/5.

Auer, Leopold. (— —), MSt 35, 910.

Auffermann, Walter. (— —), ZfI 31, 21.

Bach, J. S. (s. a. Albrechtsberger). Böhme, Ein Stammbuchblatt von J. S. B., NMZ 32, 14. — Gurlitt, Gedanken, hervorgerufen durch die Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, NZM 78, 20. — Handke, Harmonische Grundwerte bei Bach und Beethoven, NZM 78, 20. — Heuß, Erläuterung z. d. Aufführungen d. 2. Leipz. Bachfestes, Fest- u. Programmbuch, Bachfest, Leipzig, Mai 1911. — Landowska, Für welches Instrument hat Bach sein »Wohltemperiertes Klavier« geschrieben?, NZM 78, 20. — Lorenz, Ein Blick auf Bach's Kantaten, AMZ 38, 14. — Poyser, From Bach to Puccini, MSt 35, 909. — de Rudder, La messe en »si« mineur, GM 57, 20/21. — Stradal, Grundsätze bei Übertragung B.'scher Orgelwerke für Klavier, NZM 78, 20. — Tiersot, B.'s Werke in Frankreich, NZM 78, 20. — Volbach, Die Symbolik in B.'s Kunst, NZM 78, 20.

Bagster, G. G., s. Mahler.

Bahmann, Reinh., s. Leipzig.

Bahr, Hermann, s. Prag.

Baker, J. Percy, s. Musikkongresse.

Ballade. Donaldson, On drawing-room ballads, MSt 35, 905.

Bandára, Linda, s. Musik.

Bas, Giulio, s. Kirchenmusik.

Bastianelli, G., s. Lied.

Batka, Richard, s. Besprechungen, Mahler, Schundliteratur, Oper, Musikinstru-

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

mente, Marschner, Neumann, Wunderkinder, Gregor.
Baumstark, A., s. Kirchenmusik.
Beethoven (s. a. Albrechtsberger, Bach). (— —), »Het Beethovenhuis«, S 69, 17. — (— —), Le portrait de B., GM 57, 19. — Bekker, B.'s »Irische« Sinfonie, AMZ 38, 17. — Ernest, B.-Studien, Mk 10, 14. — Frimmel, Ein neu aufgefundener Brief B.'s, Neues Wiener Tageblatt, 26. 4. 1911. — Fuchs, Der gemißhandelte B., NMZ 32, 14. — Newman, Who was B.'s »Unsterbliche Geliebte«, MT 52, 820. — Rutters, Der B.-Zyklus im Haag, Mk 10, 17. — Schwers, Vom B.-Zyklus im Haag, AMZ 38, 18. — Spanuth, B. in Holland, S 69, 18.
Bekker, Paul, s. Beethoven, Mahler.
Belfast. Broomfield, An historic Belfast church, Ch 2, 16.
Bellini, Vincenzo. (Mello), DMMZ 33, 15.
Bentley, J. M., s. Musikunterricht.
Berlioz, Hector. J. Br., »L'Enfance du Christ«, GM 57, 14. — Niecks, The influence of B. as an orchestrator, MMR 41, 485.
Besprechungen. Altmann: Kammermusik-Literatur (Schlemüller), Mk 10, 14. — Bach-Jahrbuch VII (Frankenstein), NZM 78, 20. — S. A. J.: Un gran artista (Lliurat), RMC 8, 88. — Beck: La musique des Troubadours (Wolf), ZIMG 12, 8/9 — u. (Wellesz) Me 2, 10. — Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, H. 4 u. 5 (Capellen), Mk 10, 11. — Bernoulli: Aus Liederbüchern der Humanistenzeit (I. W.), ZIMG 12, 8/9. — Bopp: Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik (Abert), ZIMG 12, 8/9. — Brenet: Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais (J. W.), ZIMG 12, 8/9. — Bruns: Bariton oder Tenor? (Wolff), Mk 10, 14. — Caland, Das künstlerische Klavierspiel (Wetzel), Mk 10, 11. — Clarke: Songs that have made history (— —), MT 52, 818. — Ecorcheville: Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale (Masson), SIM 7, 4. — Gastoué: L'art Grégorien (J. E.), SIM 7, 5. — Glasenapp: Siegfr. Wagner u. seine Kunst (v. Wolzogen), BB 34, 4-6. — Gluck: Neuausgabe Bd. 1 v. Arend (Grunsky), Rheinisch-Westfäl. Zeitg. 23. 4. 1911. — Gräflinger: »Bruckner« (v. d. Hoya), S 69, 20. — Gressmann: »Musik u. Musikinstrumente im Alten Testament« (Altenburg), ZfI 31, 20. — Harpf: Natur und Kunstschaffen (Nadel), Mk 10, 10. — Hennig: Der musikalische Unterricht (Steinitzer), Mk 10, 11. — Hey: R. Wagner als Vortragsmeister (Mey), BB 34, 1-6. — E. T. A. Hoffmann's musikal. Schriften (Golther), Mk 10, 12. — v. Jolizza: Das Lied u. seine Geschichte (Burkhardt), Mk 10, 15. — Kinkeldey: Orgel u. Klavier i. d. Musik d. 16. Jahrh. (Nagel), Mk 10, 12. — Kinsky: Katalog des Musikhistorischen Museums Heyer i. Cöln (Schünemann), Mk 10, 17 — u. (— —), SIM 7, 5. — Kretzschmar: »Gesammelte Aufsätze über Musik« (Niemann), Leipz. Neueste Nachrichten 10. 5. 1911. — (Einstein), Münchener Neueste Nachr. Nr. 281. — de La Laurencie: Lully (J. E.), SIM 7, 5. — Landucci: La pretesa riforma della musiche sacre (L. P.), NM 16, 211. — Launis: Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien (Hohenemser), ZIMG 12, 8/9. — Lepanto: Sprech- und Gesangsunterricht (Wolff), Mk 10, 16. — Fr. Liszt's Etuden (da Motta), MpB 34, 10. — Louis: Die Musik der Gegenwart (Istel), Me 2, 2. — Mayrhofer: D. Kunstklang (Wetzel), Mk 10, 16. — Müller: J. A. Hasse als Kirchenkomponist (— —), SIM 7, 5. — Oberlander: Die Lehre v. d. Kirchentonarten ... (Mey), Mk 10, 16. — Pfohl: Carl Grammann (Geissler), Mk 10, 12. — (Kaiser), NZM 78, 15/16. — Pfohl: R. Wagner. Sein Leben und Schaffen (Mey), BB 34, 4-6. — Pirro: J. S. Bach. Deutsch v. Engelke (Mörike), Mk 10, 17. — Polak: Die musikalisch. Intervalle als »Gefühlserreger« (Wetzel), Mk 10, 17. — Radiciotti: G. B. Pergolesi (E. T.), RMI 17, 4. — Reinecke: Die Kunst der idealen Tonbildung (C. So.), RMI 17, 4 — u.: Die natürliche Entwicklung der Singstimme (Wolff), Mk 10, 16 — Riemann-Festschrift (Mey), Mk 10, 11. — Riemann: Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrh. (Mey), Mk 10, 14 — Rolland: Jean-Christophe (— —), NMR 10, 115. — Rutz: Sprache, Gesang u. Körperhaltung, (Wolff), Mk 10, 17. — Schröder: Nana Weber-Bell, Stimmbildungslehre (Wolff), Mk 10, 10. — Seiling: R. Wagner, Der Künstler und Mensch (Mey), BB 34, 4 6. — Sonky: Théorie de la pose de la voix (L. B.), SIM 7, 5. — Steinhausen: Physiologie der Bogenführung (Moser), ZIMG 12, 8/9. — Tacchinardi: Ritmica musicale (Burckhardt), Mk 10, 10. — Thayer: Beethoven (— —), DMMZ 33, 21. — Taylor: Reform der Stimmbildung (C. So.), RMI 17, 4. — Thomas-San Galli: Beethoven u. die unsterbliche Geliebte (v. Komorzynski), Mk 10, 17. — Ulrich:

Die Grundsätze der Stimmbildung ... (v. d. Pfordten), Sti 5, 8. — Vinée: Principes du Système musical ...(A. S.), SIM 7, 4. — Violin: Über das sogenannte Continuo (Hoffmann), Me 2, 10. — Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien (Hatzfeld), Mk 10, 17. — Wagner: Autobiographie (— —), RMZ 12, 19 — (Batka), AMZ 38, 17 — KW 24, 16 — (Heckel), NZM 78, 21 — (Kapp), Mk 10, 17 — (Kühn), NMZ 32, 16 — (Storck), T 13, 9 — (Thompson), MT 52, 820 — (Wolf), DMZ 42, 18. — Weber-Bell: Die Lösung des Stimmbildungsproblems (van Zanten), MpB 34, 9 — u. (Wolff), Mk 10, 10. — Wirth: Der Untergang des niederländischen Volksliedes (— —), SIM 7, 5. — Wolfrum: J. S. Bach (Krause), NZM 78, 20.

Bewerunge, H., s. Kirchenmusik.

Beyschlag, Adolf, s. Händel.

Bibliothek (s. a. Musik).

Bittner, Julius, s. Ästhetik.

Blaschke, Julius, s. Liszt.

Blass, Arthur, s. Musiksalons.

Bloessner, Georg, s. Auer.

Blume, Klemens, s. Lied.

Böhme, A., s. Bach, J. S.

Bogenführung, s. Violine.

Boismortier, Joseph. Engelke, Die »Cantates françoises« von J. B., NZM 78, 20.

Bonaventura, A., s. Lully.

Bond, F. H., s. Godfrey.

Borchers, Gustav, s. Musikunterricht.

Bossi, Enrico. (Keller), DMMZ 33, 17.

Boudinier, Céline, s. Gesang.

Bougthon, Rutland, s. Wagner.

Bournemouth. Law, The progress of B., MSt 35, 909.

Brahms (s. a. Chopin). A. K., Ungedruckte Briefe von J. B., NMZ 32, 17. — Suk, Aus meiner Jugend. Wiener Brahms-Erinnerungen, Me 2, 4.

Brandstäter, G., s. Scherler.

Brecher, Gustav. (Chevalley), RMZ 12, 21. — s. Strauß.

Brenet, Michel, s. Lully.

Bridges, Rob., s. Musik.

Bruckner. Lucka, Die siebente Sinfonie Bruckner's, Me 2, 10.

Bruns, Paul, s. Gesang.

Brussel, Robert, s. de Camondo.

Bücherbesprechungen, s. Besprechgen.

Bülow, H. v., B.-Anekdoten (M. v. Bülow), Mk 10, 10.

Burckhardt, Max, s. Besprechungen.

Cahn, Rudolf, s. Musik.

Calvocoressi. D., s. Musikkritik.

de Camondo, Comte Isaak. (Brussel), MC 62, 17. — (De Curzon), GM 57, 16.

Capellen, Georg, s. Besprechungen, Musikinstrumente, Notenschrift.

Carillon. Enschedé, Nieuwere Vlaamische Carillon-constructie, Cae 68, 5.

Carl, William C., s. Guilmant.

Carreras, Josep Rafel, s. Stradella.

Caunt, Wm. Henry, s. Musikfeste.

Chabrier, Emmanuel. Lettres, SIM 7, 4. — Legrand-Chabrier, En hommage à E. Ch., SIM 7, 4. — (Servières), GM 57, 16/17. — Mandl, Erinnerungen an César Franck und Emanuel Chabrier, Me 2, 16.

Chamberlain, Houst. Stewart, s. Wagner.

Chartres, Vivien. (Niggli), NMZ 32, 14.

Chavarri, Eduard L., s. Musikfeste.

Cherubini, Luigi, Méhul et les messes (Tiersot), M 77, 20.

Chevalley, H., s. Brecher.

Chopin, Fred. Antcliffe, Ch. and Brahms, MN 40, 1058. — Evans, A note of Chopin, ZIMG 12, 8/9. — Landowska, Ch.'s Nationalität, AMZ 38, 19. — Kurz, Die Chopinfeierlichkeiten [in Lemberg], Me 2, 7. — Lorme, Chopin, Delacroix und Georg Sand, Me 2, 13.

Choral, s. Kirchenmusik.

Chorgesang (s. a. Gesang). Löbmann, Über Stimmenkreuzung, DS 3, 22. — Naaff, Die Ausbreitung des deutschen Männergesangs in allen Kulturländern der Erde, DS 3, 15/16. — Schlegel, Mitwirkung in Chorkonzerten, DS 3, 18.

Christall, F. W., s. Orgel.

Claque, The. (— —), MN 40, 1053. — (Southgate), MN 40, 1054.

Clavicembalo. Torrefranca, Poeti minori del c., RMI 17, 4.

Cleaver, E., s. Elgar, Mackenzie.

Cohen, Carl, s. Orgel.

Conze, Joh., s. Lied.

Colles, H. C., s. Oper, Passion.

de Curzon, Henri, s. de Camondo, Oper, Rossini.

Dahl, s. Wien.

Dahms, Walter, s. Streicher.

Daquin, Louis Claude. (Schurzmann), AMZ 38, 19.

Darwinismus in der Musikgeschichte (Steinitzer), AMZ 38, 20.

Daubresse, M., s. Juristisches, Rhythmus.

Davie, Walford. (— —), D.'s symphony, MT 52, 818.

Debussy, Claude, und der Debussysmus (Laloy), Me 2, 16.

Dent, E. J., s. Kantate.

Dilettantismus. Donaldson, On amateurs, MSt 35, 908.

Ditters v. Dittersdorf, Karl, ein Orchesterchef des 18. Jahrh. (Jacobi), DMMZ 33, 21/22.

Dold, Johannes, s. Kirchenmusik.

Doll, W. J., s. Kirchenmusik.

Donaldson, D., s. Ballade, Musikkritik, Smythe-Tomkyn, Text.

Draber, H. W., s. London, Musikkongresse.
Dreiklang. Hassenstein, Alterierte Dreiklänge und ihre Nomenklatur, To 15, 13/14.
Drinkwelder, Otto, s. Kirchenmusik.
Droste, Carlos, s. Kraus, Urlus, Wagner.
Dubitsky, Franz, s. Musiker, Schönberg.
Ebel, Robert. (Altmann), NS 55, 430.
Ecorcheville, J., s. Besprechungen, Lully.
Editio Vaticana, s. Kirchenmusik.
Effenberger, Hans, s. Musik.
Elgar, Eduard. (Cleaver), AMZ 38, 21/22. — Newman, E.'s second symphony, MT 52, 819.
Engelhart, Karl, s. Musikvereinigungen.
Engelke, B., s. Boismortier.
Enschedé, J. W., s. Carillon.
Ergo, Emile, s. Musik, Rhythmus.
Ernest, Gustav, s. Beethoven.
Ernst, Otto, s. Oberammergau.
Evans, Edwin, s. Chopin.
Evers, Paul Friedrich, s. Schwerin.
Eylau, Wilh., s. Violine.
Falck, Martin, s. Text.
Fellner, A., s. Schubert.
Foerster, Josef B., s. Musik.
Franck. Mandl, Erinnerungen an César Franck u. Emanuel Chabrier, Me 2, 16.
Frankenstein, Ludwig, s. Mahler, Musik, Wagner.
Flood, W. H. Grattan, s. Abyndon, Hymne.
Friedberg, Carl. (Tischer), RMZ 12, 22/23.
v. Frimmel, Theodor, s. Beethoven.
Fuchs, Karl, s. Beethoven.
Gabriel, Gavino, s. Musik.
Gebauer, Alfred, s. Kirchenmusik.
Geige, s. Violine.
Geissler, F. A., s. Besprechungen, Strauß.
Gesang (s. a. Chorgesang, Musikkongresse). — Boudinier, Über Tonansatz, AMZ 38, 17. — Bruns, Opernsänger auf dem Konzertpodium, MSal 3, 9/10. — Howard, Einige Betrachtungen über die Stimme, MpB 34, 9. — Kassel, Die Stimmfrage in alter Zeit, Sti 5, 6. — Mund, Über Atemgymnastik, To 15, 10. — Pielke, Über die Register der menschlichen Stimme . . ., ZIMG 12, 8/9. — Prümers, Singet ein neues Lied, To 15, 9. — Reinecke, Scheinbare Paradoxa bei der echten Stimmbildung, MpB 34, 11 — u. Kritische Stimmfragen, MpB 34, 10. — Schilling, Zur »plastischen Darstellung der Lautbildung«, Sti 5, 6. — Schmitz, Bewegungsempfindung für Toneinsatz und Tonansatz, Sti 5, 8. — Ulrich, Der Begriff »Tonansatz« in alter Zeit, MpB 34, 8. — van Zanten, Rhythmische Silbenbildung als Mundgymnastik, MpB 34, 8.
v. Gerstfeldt, O., s. Musikinstrumente.
Gilbert, W. S., The king of librettists, MSt 35, 910.
Gmelch, Joseph, s. Kirchenmusik, Pilland.
Gnechi. Hoffmann, »Kassandra«, Melodramatische Tragödie in einem Akt von L. Illica u. V. Gnechi. Musik von V. Gnechi, Me 2, 13. — B., »Kassandra«, KW 24, 15.
Godfrey, Dan, and the Bournemouth municipal orchestra (Bond), MSt 35, 906.
Göhler, Georg, s. Musikunterricht.
Goethe u. die Musik (Jockisch), SMZ 51, 14. — Langer, Klavierkonzert b. Goethe, Me 2, 9.
Goller, V., s. Musikkongresse, Musikunterricht.
Golther, Wolfgang, s. Besprechungen, Wagner.
Goodrich, A. J., s. Klavier.
Goullet, A., s. Oper.
Goetz, Herm. Kruse, Zwei ungedruckte Briefe von H. Götz, Me 2, 14.
Grädener, Karl G. P. Niemann, G.'s Hausmusik für Klavier, T 13, 8.
Gregor, Hans. Rote, H. Gregor, Me 2, 3. — Batka, Gregor's »Kaserne«, Me 2, 14.
Gregorianischer Gesang, s. Kirchenmusik.
Gregorius, Alter, s. Musik.
Greilsamer, Lucien, s. Violine.
Grew, Sidney, s. Schumann.
Griesbacher, Peter, s. Polyphonie, Rhythmus.
Griffiths, J. R., s. Hymne.
Großmann, Max, s. Violine.
Grunsky, Karl, s. Besprechungen, Mozart.
Gürke, B., s. Musikformen.
Guglielmi, Pietro Carlo. Piovano, Notizie stor.-bibliogr. . . ., RMI 17, 4.
Guido von Arrezzo, s. Kirchenmusik.
Guilmant, Alexandre. (— —), MMR 41, 485. — GM 57, 14. — NMR 10, 114. — (Alcock), MT 52, 819. — (Carl), MC 62, 14. — (Mutin), SIM 7, 5. — (Sattler), GBl 36, 5.
Gumpel, Erna, s. Lampenfieber.
Gungl, Joseph. (A. K.), NMZ 32, 15.
Gurlitt, Willibald, s. Bach.
Haaß, C., s. Kammermusik.
Haas, Joseph. (Schlegel), NMZ 32, 17.
Haberland, Michael, s. Ästhetik.
Hacks, Franz, s. Mahler.
Hadden, J. Cuthbert, s. Musik.
Händel, G. F. de Rudder, Le premier oratorio de H., GM 57, 17. — Beyschlag, Über Chrysander's Bearbeitung des H.-schen »Messias« . . ., Mk 10, 15.
Halperson, M, s. Oper, Rückblicke.
Handke, Rob., s. Bach.
Hansing, Siegfried, s. Akustik, Klavier.
Harmonie (H.-lehre), s. Musikunterricht.
Hartmann, Georg, s. Wagner.
Hassenstein, Paul, s. Dreiklang.
Hastung, W., s. Musikunterricht.
Hatzfeld, Joh., s. Besprechungen.
Hausegger, Siegmund v., s. Musik.

Hawkes, Thomas, his psalmody, p. 2 (Mansfield), Ch 2, 17.
Haydn, Josef. Moißl, H.'s Messen — »Klassische Kirchenmusik«?, GR 10, 4/5.
Heckel, Karl, s. Besprechungen.
Hennig, Richard, s. Musik.
Herbert, Viktor. Kahle-Häser, H.'s »Natoma«, NMZ 32, 16.
Herrmann, Anton, s. Musikvereinigungen.
Hervey, Arthur, s. Musikkritik.
Heuß, A., s. Bach.
Hielscher, Paul, s. Musikfeste.
Hoffmann, Rudolf Stefan, s. Zemlinsky, Besprechungen, Gnechi.
Hoffmannsthal, Hugo von, Ungeschriebenes Nachwort zum »Rosenkavalier«, Me 2, 12.
Hoffmeister, s. Musik.
Hohenemser, R., s. Besprechungen.
Holland (s. a. Beethoven).
Hollander, s. Wagner.
Honold, Eugen, s. Norman-Neruda, Violine.
Hornbostel, Erich von, s. Musikwissensch.
Howard, Walter, s. Gesang.
v. d. Hoya, Amadeo, s. Besprechungen.
Hülsen, G. v. (— —), H.-Kospsch, RMZ 12, 16. — Schwers, Also sprach Graf H., AMZ 38, 14.
Humbert, Georges, s. Vevey.
Hull, A. Eaglefield, s. Orgel.
Hymne. Flood, Origin of the hymn-tune »Athlone«, Ch 2, 17. — Griffiths, Some recently-expired copyrights in hymn-tunes, Ch 2, 16.
Jacobi, Martin, s. Ditters, Oper, Wagner.
Jacobsohn, Fritz, s. Wendland, Oper.
Janetschek, Edwin, s. Musik, Musikfeste.
Imbert, Claudi Martínez, s. Musikfeste.
Inspiration, Poetische, durch Musik. (Hennig), Mk 10, 16.
Instrumentalmusik (s. a. Kirchenmusik).
Jockisch, H. R., s. Goethe.
Johnstone, Alfred, s. Klavier, Musikkritik.
Istel, s. Besprechungen, Musikinstrumente.
Juristisches. (— —), Kapellmeister als Unternehmer, OMZ 19, 22. — Die Musiker u. die Reichsratswahlen, OMZ 19, 23. — The organist's position, MT 52, 818. — F. B., Die Militärmusikerfrage, DMZ 42, 22. — Daubresse, De l'influence du milieu sur l'éducation musicale, SIM 7, 4. — Montefiore, Autori ed editori, NM 16, 211. — Redivus, Wie sollen sich Kapellmeister u. Musiker verhalten?, DMZ 42, 23. — Schaub, Schutz der Jugendlichen, DMZ 42, 19. — Storck, Zwei musikalische Zeitfragen im preußischen Abgeordnetenhause, T 13, 8. — Vogel, Kunstelend: Konzert und Komödie, Sti 5, 6. — Wedgwood, The copyright Bill, MSt 35, 908.
Kadenz. Machabey, Cadences et tonalités, SIM 7, 4.
Kahle-Häser, J., s. Herbert.
Kaiser, Georg, s. Besprechungen, Rousseau, Spohr, Theater.
Kammermusik. Haaß, Zur Geschichte der K., DMZ 42, 18 ff.
Kamper, Jaroslaw, s. Prag.
Kantate. Dent, Italian chamber cantatas, MAnt 1911, April.
Kapp, Julius, s. Besprechungen, Wagner.
Karpath, Ludwig, s. Wagner.
Kassel, Carl, s. Gesang.
Keller, Heinrich. (Sendele), DS 3, 17.
Keller, Otto, s. Bossi, Mahler, Musiksalon, Weber.
Keyfel, Ferdin., s. Oper.
Kiel, Friedrich. Wetzel, K.'s Klaviermusik, MpB 34, 8/9.
Kienzl, Wilhelm, s. Musik.
Kirchenmusik (s. a. Leipzig, Lied, Musik, Orgel, Pius X., Perosi). — (— —), Die musikalische Form im Gregorianischen Choral, GBl 36, 5. — Bas, La semplicità nell' accompagnamento del Canto Gregoriano, RG 10, 2. — Baumstark, Karwoche . . . im Kirchengesangbuch des Severus von Antiochia, Cae 46, 4. — Bewerunge, The metrical cursus in the Antiphon melodies of the Mass, ZIMG 12, 8/9. — Dold, Der Introitus am Feste der Immakulata, GBl 35, 11. — Doll, Der Introitus am Feste Christi Himmelfahrt, GBl 36, 5. — Doll, Ein beachtenswertes Zeugnis für die Gediegenheit der Editio Vaticana, GBl 35, 12. — Drinkwelder, Das »Dona nobis pacem« nach dem dritten Agnus Dei, MS 44, 5. — Gebauer, Der Kirchenmusiker ein Künstler, MS 44, 5. — Gmelch, Das Meßtonale von Montpellier . . ., Cae 46, 4. — Klafsky, Prinzipielles über Kirchenmusik, Me 2, 9. — Mayrhofer, Über kirchliche Instrumentalmusik, GR 10, 4/5. — Mégret, Il Canto Gregoriano al Carmelo, RG 10, 2. — Moißl, Das kirchenmusikalische Hochfest in [Prag]-Emaus, Me 2, 2. — Prill, Sänger, dringt in den Geist des Gregorianischen Gesanges ein!, GBl 35, 12. — Schmeck, Die Literatur des deutschen Kirchenliedes im Jahre 1910, Cae 46, 4. — Schnaich, Kirchenmusikfragen. Nachgedanken über das Haydn-Jubiläum, Me 2, 15. — Tillyard, Greek church music (conclusion), MAnt 1911, April. — Vivell, Guido's Vergleichung der Neumen mit den Versfüßen, GBl 35, 11. — Wallner, Drei Denkmäler der Kirchenm., Wochenblatt f. d. kathol. Pfarrgemeinden Münchens, 4, 20/21.
Kitchener, Frederik, s. Klavier.
Klanert, Karl, s. Musikfeste.
Klafsky, Anton Maria, s. Kirchenmusik.
Klavier. Goodrich, The sostenuto pedal, MC 62, 17. — Hansing, Eine Belehrung

über die Unterscheidung zwischen Sympathietönen und Obertönen der Klaviersaiten, ZfI 31, 20. — Johnstone, Muscular strength . . . in piano-playing, MSt 35, 904. — Kitchener, The pianoforte recital, MT 52, 819. — Smith, The pianoplayer, MT 52, 819. — Tetzel, Zur Anschlagsfrage, AMZ 38, 20. — Tetzel, Die Kraftquellen, NZM 78, 19.
Klein, Hermann, s. Musik.
Klein, Walter, s. Strauß.
Klotz, Mathias. (— —), K.-Erinnerungen in Mittenwald, ZfI 31, 24.
Knosp, Gaston, s. Musik.
Kohut, Adolf, s. Tartini.
Komorzynski, Egon v., s. Besprechungen.
Konservatorien, s. Musikschulen.
Konzert. Langen, Vom Konzert als Kunstwerk, KW 24, 14. — Mell, Das Konzert (Belletrist.), Me 2, 1.
Kovařovic, Karl, s. Smetana.
Kraus, Ernst. (Droste), BfHK 15, 8.
Krause, Emil, s. Besprechungen.
Kreutzer, Konradin. Prümers, Das liebe Wien. Erinnerungen an K., DS 3, 15.
Kruse, Georg Richard, s. Goetz.
Kühn, Osw., s. Oper, Wagner.
Kürth, Walter, s. Musikinstrumente.
Kurz, Wilhelm, s. Chopin.
Laloy, Louis, s. Debussy.
Lampenfieber. Gumpel, Selbsthilfe . . ., MSal 3, 5/6.
Landowska, Wanda, s. Bach, Chopin.
Langen, Gustav, s. Konzert.
Langer, Felix, s. Goethe.
Law, Hamilton, s. Bournemouth.
Legrand-Chabrier s. Chabrier.
Leipzig. Bahmann, Zur Geschichte der Leipz. Kirchenmusik, NZM 78, 20.
Le Senne, Camille, s. Musik.
Lessmann, Otto, s. Museen, Musikfeste.
Lied (s. a. Kirchenmusik, Text). — Bastianelli, La Romanza in Italia, NM 16, 212. — Blume, Das Lied im Dienste der Eucharistie, CO 46, 5. — Conze, Ein unbekanntes Volkslied aus dem 16. Jahrh., Sti 5, 6. — Tiersot, Le Lied »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«, et ses prototypes français, ZIMG 12, 8/9.
Liszt, Franz. Antcliffe, Liszt relic for America, NMR 10, 115. — Blaschke, Chorwerke zur L.-Feier, DS 3, 17. — de Rudder, »Sainte Elisabeth«, GM 57, 14. 15. — Stradal, Zwei verschollene ungarische Rhapsodien, NZM 78, 15/16.
Littleton, Alfr. Henry. (— —), MT 52, 820.
Lliurat, F., s. Besprechungen, Tolstoi.
Löbmann, Hugo, s. Chorgesang.
Löwenbach s. Prag.
Loman, A. D., s. Musik.
London. Draber, Londoner Musikverhältnisse im Jahre 1911, S 69, 22ff.
Lorenz, C. Ad., s. Bach.
Lorme, Lola, s. Chopin.
Lubowski, M., s. Reuß.
Lucka, Emil, s. Bruckner.
Ludwig II. u. Rich. Wagner (Segnitz), AMZ 38, 23.
Lully, G. B. (Bonaventura), NM 16, 211. — Brenet, Que faut-il savoir de Lully? GM 57, 17. — Ecorcheville, Lully gentilhomme et sa descendance, SIM 7, 5.
Lusztig, J. C., s. Mahler
Lux, Josef Aug., s. Schubert.
Lyr, René, s. Vreuls.
Machabey, A., s. Kadenz.
Mackenzie, Alex. C. (Cleaver), AMZ 38, 21/22.
McWhood, Leonhard B., s. Musikunterricht.
Maecklenburg, Albert, s. Musikunterricht.
Männergesang s. Chorgesang.
Mahler, Gustav. (— —), M 77, 21 — MN 40, 1056. — (E. I.), SMZ 51, 17. — (Ib.), OMZ 19, 21. — (Andro), NMZ 32, 17. — (Bagster), MSt 35, 908. — (Batka), KW 24, 17. — (Bekker), MpB 34, 11. — (Frankenstein), NZM 78, 22/23. — (Hacks), GM 57, 22/23. — (Keller), DMMZ 33, 20 — MSal 3, 11/12. — (Lusztig), RMZ 12, 20. — (van Milligen), Cae 68, 6. — (Schwers), AMZ 38, 21/22. — (Settekorn), KZ 27, 18. — (Spanuth), S 69, 20. 21. — (Stefan), NMZ 32, 17.
Mahutte, Franz, s. Musik.
Major, Julius J., s. Tonart.
Malherbe, Charles, s. Oper.
Mandle, Richard, s. Chabrier, Frank.
Mansfield, Orlando A., s. Hawkes.
Marbitz, Otto, s. Notenschrift.
Marschner. Batka, Ein Brief M.'s an Herloßsohn, Me 2, 5.
Marsop, Paul, s. Ästhetik, München, Musikbibliotheken, Reuß, Strauß, Wien.
Marx, Joseph. (Rychnovsky), Mk 10, 12.
Mason, Daniel Gregory, s. Musikunterr.
Masson, Paul-Marie, s. Besprechungen.
Mayan, Im., s. Musikschulen.
Mayrhofer, Isidor, s. Kirchenmusik.
Mayrhofer, Rob., s. Ästhetik.
Mégret, C., s. Kirchenmusik.
Méhul, Julien, s. Tiersot.
Mell, Max, s. Konzert.
Mello, Alfred, s. Bellini, Schubert.
Mendelssohn, Arnold. Weimar, M.'s Kirchenmusik, CEK 25, 4.
Mey, Kurt, s. Besprechungen.
Meyerbeer (s. a. Wagner). Starcke, Aus denkwürdiger Zeit, M.'s »Afrikanerin«, DMZ 42, 18.
Militärmusik, Die, ein Kulturfaktor. (— —), DMMZ 33, 17.
van Milligen, S., s. Mahler.
Mörike, Eduard, s. Besprechungen.
Moissl, Franz, s. Haydn, Kirchenmusik.

v. Mojsisovics, Roderich, s. Bach, Oper.
Molo, Walter von, s. Schubert.
Montefiore, Tommaso, s. Juristisches.
Morsch, Anna, s. Musikkongresse.
Moser, Andreas, s. Besprechungen.
da Motta, José Vianna, s. Liszt.
Mouradian. H. V., s. Musik.
Mozart. W. A. Grunsky, M. in Stuttgart. MSal 3, 9/10. — (Niecks), MMR 41, 484. — Wappenschmitt, Die Tonart als Kunstmittel bei M., Mk 10, 11.
München, Offenbach u. Wagner (Marsop), KW 24, 17.
Museen. Lessmann, Vom musikhistorischen Museum von Wilh. Heyer in Cöln, AMZ 38, 12.
Musik (Allgem., Musik einzeln. Länder s. a. Gesang, Kantate, Kirchenmusik, Tanz). — Le problématique avenir de l'opéra en Angleterre (une enquête), SIM 7, 5. — B., Ostermusik, KW 24, 13. — E. P. L., Das Musikleben der Westschweiz, SMZ 51, 16. — W. T. B., Musik and the clergy, MSt 35, 908. — W. T. B., Easter and Whitsundtide, MSt 35, 905 ff. — W. T. B., Some musical memoires of Bygone Easters, MSt 35, 903. — Bandára, Über javanische Musik, Mk 10, 12. — Bertini, La musica spagnuola . . ., NM 16, 212. — Bridges, English chanting, MAnt 1911 April. — Cahn, Über Stilverschiedenheiten des deutschen Singspiels und der ital. Oper, Mk 10, 16. — Effenberger, Neuere tschechische Komponisten, RMZ 12, 17. — Ergo, Jets over wetten en grondwetten in de toonkunst, Cae 68, 5. — Foerster, Ver sacrum (Zur Entwicklung der modernen Musik), Me 2, 15. — Frankenstein, Aus zwei Jahrhunderten (Musikerbriefe), NZM 78, 17 ff. — Gabriel, Canti e Cantadóri della Gallura. RMI 17, 4. — Gregorius, Ecos de la Semana Santa, MSH 4, 6. — Hadden, Coronation music at Westminster abbey, Ch 2, 17. — Hoffmeister, Die tschechische Tonkunst der Gegenwart in ihren Hauptrepräsentanten, Me 2, 4. — Janetschek, Allerlei Kurioses und Wunderliches im Reiche der Tonkunst, To 15, 17. — Kienzl, Musikalische Eindrücke in Frankreich. Me 2, 2 u. 5. — Klein, Opera in the coronation year, MT 52, 818. — Knosp, Einige Jungfranzosen, DMMZ 33, 18. — Le Senne, La musique et le theâtre aux salons du Grand-Palais, M 77, 16 ff. — Lightwood, Story of the music at Brunswick chapel, Ch 2, 16. — Loman, Aphorismen, Cae 68, 5. — Mahutte, Musiques en plein air, GM 57, 20/21. — Mouradian, Armenian music, NMR 10, 115. — Niemann, Deutschlands Musikleben, »Deutschland«, Organ für die deutschen Verkehrsinteressen, 1911 Mai (Nr. 2). — Poirée, La musique et le geste, SIM 7, 5. — Réti, Die tonalen Wege der Modernen. Vom Impressionismus in der Musik und am Klavier, Me 2, 9. — Schünemann, Englische Musik, AMZ 38, 21/22. — Schwabe, Konzert- und Kammermusikalien des 18. Jahrhunderts in schweizerischen Bibliotheken, AMZ 38, 16. — Singer, Musikal. Abrechnungen, NMZ 38, 12. — Steinhard, Über die Wandlung des Begriffes Musik, Mk 10, 12. — Swan, The story of the music at Fletcher Street chapel, Bolton, Ch 2, 18. — Tagger, Die moderne französische Musik, Me 2, 2 u. 5. — Thomas, The outlook and trend of music in Wales today, MT 52, 818. — Weingartner, What can be set to music?, NMR 10, 114. — Wellesz, Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik, Me 2, 16.
Musikalientitel, Alte. (Prümers), DS 3, 23.
Musikausstellungen. Rychnovsky, In der M. des Prager Konservatorium, NZM 78, 22/23.
Musikbibliotheken. Marsop, Musikalische Volksbibliotheken, MuM 12 49/50.
Musiker (s. a. Musik, Musikwissenschaft). Tiersot, Lettres des musiciens, écrites en français, du XVe au XXe siècle, RMI 17, 4. — Dubitzky, Unsere Tonmeister — keine Fürstendiener, Me 2, 14.
Musikfeste. (— —), The London musical festival, MT 52, 820. — (P. S.), MSt 35, 909. — E. I., Zum XII. M. des Vereins schweiz. Tonkünstler in Vevey, SMZ 51, 16 — (— —), La XIIme féte de l'Association des Musiciens suisses, Programme, Les auteurs et les œuvres, VM 4, 17. — Neisser, Das XII. schweizerische M. zu Vevey, AMZ 38, 23 — NZM 78, 22/23. — Stefan, Französisches Musikfest in München, Me 2, 1. — (— —), Die 25jähr. Jubelfeier des Potsdamer Männergesangvereins, DS 3, 22. — (— —), To 15, 13 ff. — G. T., Das 10. Bonner Kammermusikfest, RMZ 12, 21. (— —), Sheffield musical festival, MN 40, 1053 — MT 52, 820 — MSt 35, 905. — (Hielscher), Leipz. Tageblatt 2. 5. 1911. — (Lessmann), AMZ 38, 18. — Frankenstein, II. Leipz. Bachfest, NZM 78, 21. — Janetschek, Jubelfest des 50jähr. Bestandes des Prager Deutschen Männergesangvereins, DS 13, 18. — V Festa de la Musica Catalana (Imbert, Pujol, Chavarri), RMC 8, 85. — Klanert, Hallesches Musikfest, NZM 78, 21. — Neisser, Römische Musikfeste, AMZ 38, 19. — Rychnovsky, Das Jubiläum des

Prager Konservatoriums, NZM 78, 22/23. — Segnitz, Die Opernfestspiele im Neuen Stadttheater zu Leipzig, AMZ 38, 20. — Segnitz, Zweites Leipziger Bachfest, AMZ 38, 23. — RMZ 12, 22/23. — Smolian, Das II. Leipziger Bachfest, S 69, 22. — Zweites Leipz. Bachfest (— —), Leipz. Volksztg. 24.-26. 5. 1911. — (v. Mojsisovics), Grazer Tageblatt 1911 Nr. 150. — August, Das Bachfest in Heidelberg, Me 2, 15. — Spanuth, Vom M. in Halle, S 69, 21. — Uhl, Das Brahms-Kammermusikfest zu Wiesbaden, AMZ 37, 16.

Musikformen, Die großen (Gürke), KZ 28, 2 ff.

Musikgeschichte. Springer, Musikgeschichtl. Quellenkunde, AMZ 38, 21/22.

Musikgesellschaften. Wolf, Die Internationale M., AMZ 38, 21/22.

Musikinstrumente. Batka, Die Zukunft d. Zupfinstrumente, Me 2, 3. — Capellen, Die Akkordzither als »exotisches« Hausinstrument, Me 2, 2. — Gerstfeldt, Die Meister von Cremona, RMZ 12, 21 ff. — Kürth, Die geschichtl. Entwicklung der M.-Fabrikation im sächsischen Vogtlande, Zfl 31, 21. — Istel, Instrumentenbau in Bayern, Me 2, 7.

Musikkongresse (s. a. Musikfeste). IV. Internat., London: (— —), DMMZ 33, 24 — MN 40, 1058 — MMR 41, 485 — ZIMG 12, 8/9 — (Baker), MN 40, 1057 ff. — Internat., Rom: (Neisser), AMZ 38, 17 — DMZ 42, 18 — MpB 34, 10 — NZM 78, 17. — V. musikpädag., Berlin: (— —), DMZ 42, 16 ff. — (Ast), Sti 5, 8 — (Draber), NMZ 32, 15. — (Morsch), MpB 34, 8 ff. — (Rasch), Mk 10, 16 — AMZ 37, 16 — (Schurzmann), NZM 78, 17. — I. österreich. musikpädagogischer Kongreß: (I. N. K.), NMZ 32, 16 — (Goller), Co 46, 5 — (Morsch), MpB 34, 10/11 — (Schneider), S 69, 18. — Zur Begrüßung des I. Musikpädagogischen Kongresses (in Wien), 20.-23. April 1911, MpZ 1, 1 (in Me 2, 15).

Musikkritik. Calvocoressi, Can musical criticism be taught?, MT 52, 819. — Donaldson, The critic as seer, MSt 35, 904. — Hervey, Concerning musical criticism, MT 52, 820. — Johnstone, Modes of music. criticism, MSt 35, 908 ff. — Wolf, Die Kritik in Nöten, Mk 10, 11.

Musiksalon. Blass, Der Musiksalon des 18. Jahrhunderts und das Klavier, MSal 3, 11/12 f. — Keller, Der Musiksalon in Wien, MSal 3, 5/6.

Musikschulen. Crane, Normal school music, NMR 10, 114. — de Pablo, Les clases de Música del Seminario de Valladolid, MSH 4, 6.

Musikunterricht (s. a. Rhythmus). (— —), Zehn Gebote für Konservatoristen, S 69, 19. — Bentley, Facts concerning musical institutions, MSt 35, 903 ff. — Borchers, Wie ich mit meinen Sextanern komponierte, Sti 5, 6. — Göhler, Dem Volksschulgesangunterricht, KW 24, 15. — Goller, Treffsicherheit, das Ziel des elementaren Gesang- und Musikunterrichts, MpZ 1, 1. — Pembaur, Das Taktgefühl, ibid. — Hastung, Der neue Lehrplan des Gesangunterrichts . . ., Sti 5, 8. — Maecklenburg, Die Kunst der Transposition, NMZ 32, 15. — McWhood, The teaching of modern harmony, MSt 35, 903. — Mason, A pragmatic view of harmony, NMR 10, 144. — Prévost, Die Lehrlinge der Kunst, Me 2, 16. — Schiedermair, Zum musikgeschichtl. Unterricht an den deutschen Konservatorien, Mk 10, 11. — Schumacher, Das Musik-Diktat . . ., MpB 34, 9. — Schurzmann, Wie empfindet das Kind Musik?, NZM 78, 22/23. — Thomas, Chor und Chordirigentenschulen, Me 2, 3/5. — Wappenschmitt, Vom Stimmführungsunterricht, Mk 10, 17. — Thiessen, In der musikalischen Kinderstube, RMZ 12, 20. — White, The child composer, MSt 35, 908.

Musikvereinigungen. Engelhart, Über die Führung von Männerchorvereinigungen, DS 3, 20 ff. — Herrmann, Landesverein ungarischer Musiker, Ungarische Musikologie 1, 3. — Naaff, Der Niederösterreichische Sängerbund, DS 3, 19.

Musikwissenschaft und praktische Musiker. (Wolffheim), AMZ 39, 21/22. — Stumpf u. v. Hornbostel, Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. Im Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie in Innsbruck 1910. Leipzig, A. Barth.

Mutin, Charles, s. Guilmant.

Naaff, Anton Aug., s. Chorgesang, Musikvereinigungen.

Nadel, Arno, s. Besprechungen.

Nagel, Willibald, s. Besprechungen, Oper.

Nedbal, Oskar. Specht, Oskar N., Ein Silhouette, Me 2, 4.

Neisser, Arthur, s. Musikfeste, Musikkongresse, Pâque, Sibelius.

Neruda, Wilma. (— —), MMR 41, 485.

Neumann. R. Batka, Angelo Neumann, Me 2, 7.

Newman, Ernest, s. Beethoven, Elgar, Strauß.

Newmarch, Rosa. (M.), MT 52, 818.

Niecks, Frederic, s. Berlioz, Mozart.

Niemann, Walter, s. Besprechungen, Grädener, Musik, Virginal.

Niggli, A., s. Chartres.
Normann-Neruda, Wilma. (Honold), NMZ 32, 16.
Notenschrift. Capellen, Siebentonschrift oder Zwölftonschrift . . ., Mk 10, 15. — Marbitz, Die gebräuchliche Note als Intervallzeichen, Sti 5, 6.
Novák, Vitězslar, Mein erstes Klaviersolo, Me 2, 4.
Oberammergau. Ernst, Oberammergau, wie ich es sehe, M 2, 1.
Ochs, Siegfried. (Singer), RMZ 12, 18.
Offenbach, J., s. München.
Oper. Batka, Zur Verdeutschung der »Carmen«, Me 2, 1. — Halperson, Amerikanische Opern, AMZ 38, 14. — Jacobi, Der Operntext, DTZ 9, 226. — Malherbe, Partitions autographes d'opéras, MSal 3, 5/6. — v. Mojsisovics, Kleine Beiträge zum Problem der modernen Oper, AMZ 38, 20. — Nagel, Von der Zukunft der Bühne und anderem, RMZ 12, 22 ff. — Specht, »Getrennte Inszenierung«, Epilog und Prolog Me, 2, 3 — s. auch Weingartner.
Oper (Ur- und Erstaufführungen):
Del Campo: »El Final de D. Alvaro«, (Collet), RMC 8, 87.
Dukas: »Ariane et Barbe-Bleue«, (R. M.), GM 57, 18. — MC 62, 14.
Laparra: »La Jota«, (de Curzon), GM 57, 18.
Leoncavallo: »Maia«, (Schwers), AMZ 38, 12.
Massenet: »Don Quichotte«, (Seidl), AMZ 38, 17.
Mercier: »Elsen«, (Goullet), GM 57, 14. — (Pougin), M 77, 13.
Pfitzner: »Der arme Heinrich«, (Keyfel), S 69, 23. — Münchener Neueste Nachrichten 1911 Nr. 247.
Pons: »Le Voile du Bonheur«, (de Curzon), GM 57, 18.
Rosegger: »Der schwarze Doktor«, (Schuch), NMZ 32, 16.
Schillings: »Pfeifertag«, (Kühn), NMZ 32, 17.
Strauß: »Rosenkavalier«, RMC 8, 87.
Waghalter: »Der Teufelsweg«, (Tießen), AMZ 38, 20.
Operette. (v. S.), NS 35, 429.
Oppel, Reinhold, s. Albrechtsberger, Tanz.
Orgel. (— —), Extemporization by the church organist, MT 52, 820. — Cohen, Die große neue Orgel in der Wallfahrtskirche zu Kevelaer, GBl 35, 12. — Christall, Organ accompaniment, Ch 2, 17 ff. — Hull, The organ as an artistic instrument, MMR 41, 484 ff. — Rupp, Was ist Fortschritt, orgelbautechnische Plauderei, ZfI 31, 25. — Schlösser, Salon-Orgel, ZfI 31, 22. — Tobias, Kirchliches Orgelspiel, AMZ 38, 16.
Otaño, N., s. Rhythmus.
Pembaur, Josef, s. Musikunterricht.
Pergolesi, G. B. Radiciotti, L'arte di P., RMI 17, 4.
Perosi, Don Lorenzo, y la música sagrada (Tebaldini), MSH 4, 6.
v. d. Pfordten, H. Frhr., s. Besprechungen.
Phrasierung. (Rosenthal), AMZ 38, 18.
Pielke, Walter, s. Gesang.
Pilland, Joseph. (Gmelch), MS 44, 5.
Piovano, Franc, s. Guglielmi.
Pitt, Percy. (— —), MT 52, 819.
Pius X. und die Kirchenmusik. (Tinel), MS 44, 4 ff. — (— —), La obra de Pio X en la restauración de la Música Sagrada, MSH 4, 6.
de Paolo, Cesáreo, s. Musikschulen.
Pâque, Désiré. Neißer, D.'s Requiem, MSal 3, 5/6.
Passion. Colles, Some german »passions« of the 17th century, MT 52, 818.
Poirée, Elie, s. Musik.
Polyphonie. Griesbacher, Der Benjamin [♪] der Polyphonie, Cae 46, 4.
Pougin, Arthur, s. Oper.
Poyser, Arthur, s. Bach, Gilbert, Puccini.
Prag (s. a. Musikfeste). Bahr, Das tschechische Nationaltheater, Me 2, 4. — Kamper, Verklungenes aus Alt-Prag, Me 2, 4. — Jan Löwenbach, Prag als Musikstadt, M 2, 4. — Rychnovsky, Das Prager Konservatorium, Me 2, 4.
Prévost, Marcel, s. Musikunterricht, Tanz.
Prill, s. Kirchenmusik.
Proksch, Josef, s. Smetana.
Prümers, Adolf, s. Gesang, Kreutzer, Musikalientitel.
Puccini (s. a. Bach).
Pujol, Francese, s. Musikfeste.
Radiciotti, Gius., s. Pergolesi.
Rasch, Hugo, s. Musikkongresse.
Reicha, Ant. Amory, Jets uit R.'s »Traité de haute composition musicale«, Cae 68, 6.
Reinecke, Wilh., s. Gesang.
Reitler, Josef, s. Weingartner.
Renner, Joseph, s. Rheinberger.
Réti, Rudolf, s. Musik.
Reuß, Eduard. (Lubowski), MSal 3, 5/6. (Marsop), AMZ 38, 13.
Rhades, s. Schubert.
Rheinberger, Jos. Renner, Die Messe op. 172^{B} . . ., MS 44, 6.
Rhythmus. Daubresse, Quelques séances de gymnastique rythmique, GM 57, 20/21. — Ergo, De la mesure, GM 57, 16. — Griesbacher, Panrythmie, MS 44, 4. — Otaño, Aclaración sobre los signos ritmicos, MSH 4, 6. — Prümers, Etwas vom Takt, To 15, 16.

Richard, August, s. Bachfest.
Ritter, Egon, s. Scheidemantel.
Röder, Wilhelm. (— —), DS 3, 17.
Romanze s. Lied.
Rosenthal, Felix, s. Phrasierung.
Rossini, Gioach. de Curzon, Un souvenir de Rossini, GM 57, 19.
Rote, Richard, s. Gregor.
Rousseau, Jean Jacques, als Opernkomponist (Kaiser), NS 35, 431.
de Rudder, May, s. Bach, Händel, Liszt.
Rückblicke. Halperson, New Yorker Opernsaison 1910/11, AMZ 38, 21/22.
Rupp, J. F. Emil, s. Orgel.
Rutters, Herman, s. Beethoven.
Rychnovsky, Ernst, s. Marx, Musikausstellungen, Musikfeste, Prag.
Sattler, C., s. Guilmant.
Schaub, Hans F., s. Juristisches.
Scheidemantel, Karl. (Ritter), AMZ 38, 21/22.
Scherler, Johannes. (Brandstäter), DS 3, 15.
Scheyer, M., s. Wien.
Schiedermair, Ludwig, s. Musikunterricht.
Schilling, K., s. Gesang.
Schillings, Max, s. Ästhetik.
Schlegel, Artur, s. Chorgesang, Haas.
Schlemüller, Hugo, s. Besprechungen.
Schlicht, Ernst, s. Taubert.
Schlösser, Hugo, s. Orgel.
Schmeck, A., s. Kirchenmusik.
Schmedes, Andro. Erich Schmedes, Me 2, 7.
Schmitz, Alois, s. Gesang.
Schneider, Josef, s. Musikkongresse.
Schnerich, Alfred, s. Kirchenmusik.
Schönberg, Arnold. Dubitzky, A. Schönberg's »Pelleas u. Melissande« i. Berlin, Me 2, 3.
Schubert, Franz (s. a. Spohr). Dahl, Die Stadt der Originale (Wien zur Zeit Schubert's), Me 2, 10. — Fellner, Aufzeichnungen des Josef Freih. von Szaun über Franz Schubert, ibid. — Heuberger, Der Stammort der Familie Schubert, ibid. — Lux, Forellenquintett, ibid. — Mello, Sch.'sche Tänze, DMMZ 33, 19. — Molo, Schubert und Wien, Me 2, 10. — Rhades, Die Werke und Wir. Wilhelm Müller und Franz Schubert, ibid.
Schuch, Ernst, s. Strauß.
Schuch, Julius, s. Oper.
Schünemann, Georg, s. Besprechungen, Musik.
Schumacher, Rob., s. Musikunterricht.
Schumann, August. (Schumann), NZM 78, 22/23.
Schumann, Ferd., s. Schumann, Aug.
Schumann, Rob. (— —), Sch. révolutionnaire, GM 57, 20/21. — Grew, Sch.'s cantata »Ruth«, MSt 35, 905.
Schundliteratur, Kampf gegen musikalische. (Batka), KW 24, 17. — (Storck), T 13, 9.
Schurzmann, K., s. Daquin, Musikkongresse, Musikunterricht.
Schwerin. Evers, 1911, ein Jubiläumsjahr des Schweriner Hoftheaters, DB 3, 8.
Schwers, Paul, s. Beethoven, Mahler, Oper.
Schwabe, Friedrich, s. Musik.
Segnitz, Eugen, s. Ludwig II., Musikfeste, Sgambati.
Seidl, Armin, s. Oper.
Sendele, A., s. Keller.
Servières, Georges, s. Chabrier.
Settekorn, Gust., s. Mahler.
Severus von Antiochia, s. Kirchenmusik.
Sgambati, Giov. Segnitz, S.'s Klaviermusik, MpB 34, 11/12.
Sibelius, Jean. (Neißer), To 3, 15.
Sigl, Maxim., s. Auer.
Singer, Kurt, s. Musik, Ochs.
Smith, Bertram, s. Klavier.
Smith, Robert. (— —), MAnt 1911, April.
Smetana, Friedr. Kovařovic, Für Smetana's »Libussa«, Me 2, 4. — Proksch, Ein Brief F. Smetana's an Josef Proksch, M 2, 4. — Sova, S.'s Quartett »Aus meinem Leben« (Gedicht), Me 2, 4. — Wellek, Neues von Smetana, Me 2, 4.
Smolian, Arthur, s. Musikfeste.
Smythe-Tomkyn. Donaldson, The S.-T. »At Home«, MSt 35, 910.
Southgate, T. Lea, s. Claque.
Sova, Anton, s. Smetana.
Soziale Fragen, s. Juristisches.
Spanuth, August, s. Beethoven, Mahler, Musikfeste.
Specht, Richard. F. v. Weingartner, Offener Brief an Herrn R. Sp., Me 2, 2.
Specht, s. Nedbal, Oper, Strauß, Weingartner, Wien.
Spohr, Louis. Kaiser, Einige Randbemerkungen zu ... Briefen S.'s u. Schubert's, NZM 78, 21.
Springer, Herm., s. Musikgeschichte.
Starcke, Herm., s. Meyerbeer.
Stecher, Josef. (— —), Zfl 31, 20.
Stefan, Paul, s. Mahler, Musikfeste.
Steinhard, Erich, s. Musik.
Steinitzer, Max, s. Besprechungen, Darwinismus.
v. Stetten, s. Strauß.
Stimme, s. Gesang.
Storck, Karl, s. Besprechungen, Juristisches, Schundliteratur.
Stradal, August, s. Bach, Liszt.
Stradella, Alessandro. Carreras, S. i Astorga, RMC 8, 87.
Strauß, Richard. Brecher, Ein Brief über den Rosenkavalier, Me 2, 12. — Geißler, »Der Rosenkavalier«, Mk 10, 10. — Klein, Die Harmonisation in »Elektra« von Richard Strauß, Me 2, 12 ff. — Marsop, Wie es Rofrano, dem Münchener,

in der »Scala« erging, Me 2, 12. — Newman, S.' »Don Quixote«, MC 62, 18. — Schuch-Mankiewicz, Ernst von Schuch über Richard Strauß, Me 2, 12. — Specht, Vorläufiges vom »Rosenkavalier«, Me 2, 8 — »Der Rosenkavalier« in Dresden, Me 2, 9. — v. Stetten, Publikumsglosse zum »Rosenkavalier«, NS 35, 430. — Strauß-Silhouette, Me 2, 12. — Tießen, Wo steht S. mit seinem Rosenkavalier?, AMZ 38, 14.
Strauß, s. Ästhetik.
Streicher, Theodor. (Dahms), To 15, 11/12.
Stumpf, Carl, s. Akustik, Musikwissensch.
Stur, J., s. Theater.
Suk, Josef, s. Brahms.
Swan, Jas W., s. Musik.
Tagger, Theodor, s. Musik.
Takt, s. Rhythmus.
Tanz. Oppel, Einige Feststellungen zu den französischen Tänzen des 16. Jahrhunderts, ZIMG 12, 8/9. — Prévost, Der Tanz, Me 2, 2.
Tartini, Gius., ein Geigerkönig vor 200 Jahren, (Kohut), DMMZ 33, 23.
Taubert, Wilhelm. (Schlicht), To 15, 8.
Tebaldini, S., s. Perosi.
Tetzel, Eugen, s. Klavier.
Text (s. a. Oper). Donaldson, On writing words for music, MSt 35, 906. — Falck, Moderne Liedübersetzungen, KW 24, 15.
Theater. Jahn, Die Kunst der Schattenbühne, Me 2, 3. — Kaiser, Von der Reform des Puppentheaters, Me 2, 9. — Stur, Die Grundlagen d. antiken Theaterbaues, Me 2, 7.
Thießen, Karl, s. Musikunterricht.
Thomas, David, s. Musik.
Thomas, Eugen, s. Musikunterricht.
Thompson, Herbert, s. Besprechungen.
Tiersot, Julien, s. Bach, Cherubini, Lied, Musiker.
Tießen, Heinz, s. Oper, Strauß.
Tillyard, H. J. W., s. Kirchenmusik.
Tinel, Edgar, s. Pius X.
Tischer, Gerhard, s. Friedberg.
Tobias, Rudolph, s. Orgel.
Tolstoi, Leo. Lliurat, Paraules den Tolstoi, RMC 8, 87.
Tonart. Major, Neue Tonarten u. deren Anwendung in der musikal. Praxis, Ungarische Musikologie, 1, 3.
Torrefranca, F., s. Clavicembalo.
Übersetzungen, s. Text.
Uhl, Edm., s. Musikfeste.
Ulrich, Bernh., s. Gesang.
Urlus, Jacques. (Droste), BW 13, 16.
Valladolid, s. Musikschulen.
Vevey. Humbert, La Musique à Vevey, VM 4, 17.
Virginal. Niemann, Altenglische V.-musik, Mk 10, 16.
Violine. Eylau, Der Saitenübergang — die zweite Grundlage der Bogenführung, MpB 34, 11 ff — Zweck, Ziel u. Weg einer Lehre vom Geigenspiel, MpB 34, 8/9. — Greilsamer, Les précurseurs du violon, SIM 7, 4. — Großmann, Über die Entwickelung des Tonverständnisses in bezug auf den Geigenton, DlZ 12, 22. — Honold, Alt u. Modern. Ein Beitrag zur Geigenfrage, AMZ 38, 13. — Völker, Die Lackierkunst der alten Meister, DMMZ 33, 21.
Vivell, Coelestin, s. Kirchenmusik.
Völker, Carl Aug., s. Violine.
Vogel, Georg, s. Juristisches.
Vogtland, sächsisches (s. a. Musikinstrumente).
Volbach, Fritz, s. Bach.
Volkslied, s. Lied.
Vopel, s. Wagner.
Vreuls, Victor. (Lyr), SIM 7, 5.
Wagner, Hans, s. Musikkongresse.
Wagner, R. (s. a. Besprechungen, Ludwig II., München). (— —), Ein Fragment aus R. Wagner's Autobiographie, Me 2, 8. — (— —), W. und seine Verleger, RMZ 12, 19. — Boughton, W. and music-drama, MSt 35, 903. — Chamberlain, R. W. u. Frankreich, BB 34, 4/6. — Droste, W.'sche Charaktertypen, BW 13, 14 f. — Frankenstein, W. als Briefschreiber, DMMZ 33, 16. — Golther, Neue W.-Literatur, BW 13, 16. — Hartmann, W.'s Walküre, DB 3, 7. — Hollander, De dichter R. W., Cae 68, 6 f. — Jacobi, Nibelungenring, Opernbühnen u. Publikum, MSal 3, 9/10. — Kapp, W. u. Meyerbeer, Mk 10, 14/15. — Karpath, Die Autobiographie R. Wagner's. W.'s Beziehungen zur Fürstin Metternich, Me 2, 9. — Vopel, Symbolisches in W.'s Dramen . . ., MSal 3, 5/6.
Wallner, Berta Antonia, s. Kirchenmusik.
Wappenschmitt, Oscar, s. Mozart, Musikunterricht.
Wareing, Herbert W. (— —), Ch. 2, 17.
Weber, Karl Maria v. Keller, Zur Erinnerung an die Uraufführung d. Freischütz, DMMZ 33, 24.
Wedgwood, C. Josiah, s. Juristisches.
Weimar, G., s. Mendelssohn.
Weingartner. Reitler, Der Gastdirigent Weingartner, Me 2, 13. — Specht, Offener Brief an Felix v. Weingartner, Me 2, 1.
Weingartner, Felix, s. Musik, Oper, Specht.
Weinwurm, Rudolf. (— —), DS 3, 22.
Wellesz s. Besprechungen, Musik.
Welluk, Bronislaw, s. Smetana.
Wendland. Jacobsohn, »Das vergessene Ich«, komische Oper v. Waldemar Wendland, Me 2, 8.
Wetzel, Hermann, s. Besprechungen, Kiel.
White, Mary Louisa, s. Musikunterricht.
Wien. Marsop, Die Theaterstadt Wien

und ihre Zukunft, Me 2, 3. — Specht, Wiener Festspiele, Me 2, 15. — Die Neuinszenierung der »Götterdämmerung«. — Schnyer. Die chorlose Hofoper, Me 2, 5. — Dahl, Die Stadt der Originale. (Wien zur Zeit Schubert's), Me 2, 10.
Wolf, Alfred, s. Musikkritik.
Wolf, Berthold, s. Besprechungen.
Wolf, Joh., s. Besprechungen, Musikgesellschaften.
Wolff, Ernst, s. Besprechungen.
Wolffheim, Werner, s. Musikwissenschaft.
v. Wolzogen, Hans, s. Besprechungen.
Wunderkinder. Batka, Zum Wunderkinderproblem, Me 2, 8.
van Zanten, Corn., s. Besprechungen, Gesang.
Zemlinsky. Hoffmann, Alexander v. Z., Me 2, 5.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 11. **Zwölfter Jahrgang.** **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Iconography of Musical Instruments [1]).

Before an audience of members of the International Music Society I think it quite unnecessary to demonstrate the importance of the study of old instruments in connection with the history of music. I therefore shall begin with a few words only to remind my hearers how in former days people thought about these old instruments.

As a rule they were considered and collected as curios, and this was the case several centuries ago.

An Italian, Saba da Castiglione, states about 1545 that it became the fashion to decorate the halls of palaces with clavecins, psalterions, etc. We know that the last duke of Ferrara, Alphonse d'Este, who died in 1597, had two music-rooms with an important collection of „cornetti, tromboni, dolzaine, piffarotti, viuole, liuti, citare, arpe e clavecimbali . . . tali usati e non usati", used as well as unused.

In the castle of Ambras, Archduke Ferdinand of Tirol formed a precious collection. We hear about collections of Manfred Septala at Milan, Ferdinand of Medici, Contarini in Venice, and Dandeleu at Brussels, and may presume that the instruments were collected, partly on account of their musical interest, partly for their value as objects of art. Our museums show us clearly what careful artistic workmanship and luxury was spent in constructing instruments. No kind of rare wood, ivory, precious stones and metals, sculpture, painting or inlaid-work was considered too costly for their decoration. No wonder that a great many amateurs of art liked to be surrounded by these handsome objects.

In the 18th century we also find a number of names of such collectors mentioned, but most of them were principally concerned about exterior beauty. A desire for serious scientific study was apparently seldom felt.

The French Revolution, which upset so many things, brought also a change in this regard.

A resolution of the National Convention of 16 Thermidor of the year

1) Paper read in Section V of the London Congress, 29 May—3 June, 1911.

III (3d Aug. 1795) stipulated that there was to be formed: "une collection d'instruments antiques ou étrangers et de ceux à nos usages, qui peuvent par leur perfection servir de modèles."

Here again the dawn of a new endeavour: collecting with a scientific and historical purpose. The resolution however shared the fate of so many good innovations of this turbulent period, and it took several decades before it was realized. Not before 1861 was the museum of the conservatory at Paris opened, with the modest number of 353 pieces. The good example was followed ten years later in Belgium, where the famous Brussels-Museum was established, which, under the able direction of Monsieur V. C. Mahillon, became a model for all other collections.

From that time on scientific collecting advanced slowly but surely. Exhibitions were held in London, Milan, Bologna, Brussels, Vienna etc. and meanwhile there were formed and enlarged the private collections of Snoeck, de Wit, Krauss, Tolbecque, Savoye, Samary, Sax, Zach, Ibach and many others. And now we enjoy the possession of public Museums at Berlin, New York, Copenhagen, London, Stockholm, Hamburg, Munich, Cologne etc. etc. where all pains are taken to make the acquired old instruments serviceable in the interests of science.

Of course there still remained numerous collectors of curios; as well as dealers in antiques, who always find opportunity to furnish a virginal of Queen Elisabeth, a clavecin of Mozart, a harp of Marie Antoinette. There always are amateurs, only looking for some objects for a panoply in a studio, some pieces of furniture for a Queen Anne or Lewis XV-appartment, or for decoration-pieces for a music-room. The well known Mrs. Crosby Brown, for instance, relates that in 1884 she bought her first instruments to decorate the music-rooms at Brighthurst.

It is curious to note how long it took before professional musicians, with a few favourable exceptions, demonstrated any interest in these old instruments. As a rule the behaviour of musicians with reference to old instruments (violins and violoncellos perhaps excepted) reminded us of Wagner. Not of the hero of Bayreuth but of the famulus of Faust, the Wagner, whose only thought upon beholding antiquities, was:

"to what a glorious height, we have at last carried it." (Wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht.)

The sound of a clavecin usually provoked only a pitiful smile; pity for Bach, that he did not know our grand-pianos. As if he had not been the composer of das Wohltemperirte Clavier.

Fortunately this condition of things is constantly improving. Private collections are moved into public museums and in different countries professional musicians are taking up the practice of long-forgotten instruments. Already it is no longer an exception to hear a clavecin used in performances of the works of Handel and Bach. It is being realized that modern instruments have supplanted their predecessors, without being able to take their places altogether.

For all this we have reason to be thankful, and we may presume that we witness the beginning of a musical renaissance.

There still remains a great deal of work to be done. Many instruments have absolutely disappeared. Of others only a few mutilated specimens are still in existence. Of several we hardly know how they were played and

what kind of music they were used for. The contemporary authors did not think it necessary to mention anything about it, and the written music has for the greater part found its way to the paper-mill.

All sources for increasing our knowledge must be exhausted, and it is to one of these sources, that I particularly wish to call your attention.

I have in mind the representations of instruments and players on pictures, prints, sculptures, vases, coins, cameos, in short in every branch of art. I am perfectly aware that attention has been called to this before now. As early as in the year 1844 Coussemaker, for instance, wrote a very interesting essay on mediæval instruments, based upon similar documents. And it would indeed form a long list if I were to enumerate all that has been written on this subject, including the valuable articles of Hortense Panum, Hugo Leichtentritt, Edward Buhle, Galpin, and many other present-day authors.

However meritorious these works may be, they lack unity. They are too much in the nature of fragments, and each author treats his subject from a different point of view. One scholar deals with a certain kind of instrument, another has limited himself to describing certain sources. One scholar inquires after the music that was performed, another after the manner of playing. The consequence of this method of research is: 1. that a writer neglects whatever does not seem of importance for his special purpose; and 2. that similar troublesome researches have to be done repeatedly.

I should like to assist historians in this sort of work. This is absolutely necessary, for as Dr. Leichtentritt has observed: "the literature alone in connexion with this subject is so extensive that it is impossible for one man to master it."

I want to add another example: it is of the highest importance to study the portraits comprising musical instruments. I dont mean portraits of musicians, for it is comparatively easy to find Mozart at his clavecin, Marais or Schenck with his gamba, Fischer with his hobo, Mouton or Baron with his lute. Portraits of every kind must be examined. How many painters had their portraits made with an instrument: Teniers, van Mieris, Jan Steen, Nattier, Watteau, Pamfilo, van de Velde, Muykens, etc. I just mention a few. Wherever one directs his researches, among royalty, the aristocracy, or common burghers, one is sure to find much to interest him. We find French princesses with their gamba or vielle, lords and ladies with their theorboes, lutes and guitars, burghers, alone or in groups, with their favorite instrument.

How could we expect one single person to handle such an enormous quantity of material?

And still, I only have mentioned one subdivision.

Who would be able to take charge of all works of sculpture, in Italy alone?

Who could make an inventory of all that is to be found in France and Belgium?

Who is capable of perusing all illuminated manuscripts?

Who could look over all Greek and Roman vases, all medals, all coins, all stained-glass-windows?

And there is still much more: Chinese and Japanese prints, Assyrian, Indian, Persian, Egyptian works of art, etc. etc.

All this has to be systematically examined.

But how?

What we want is a Staff of collaborators, but One Central Direction; and in my opinion, since we have an International Musical Society, it is here that we ought to look for this central direction.

It is my intention to try to form an international committee, that is to say if the plan meets with sufficient sympathy and encouragement.

To begin with, I would invite a competent person in Denmark and another in Belgium or Switzerland to assist me in the formation of a committee, of 7, 9 or more members from different countries.

Their first task would be to examine the possibility of carrying out the plan in general, and afterwards to devise a system, according to which the description would have to be done.

These points being settled, a language would have to be selected, in which to write the records. Then a way ought to be found to hoist the flag of the International Music Society.

If I were asked how I think that the work would have to be carried out my answer would be: the committee selects suitable persons for each branch of research. Experienced men like Prof. Henry Thode, Dr. Bredius, Dr. Hofstede de Groot, Mr. Moes have assured me, that a sufficient number of candidates may easily be found. Preference will be given to young students of history of art, who may do our work in combination with their own studies. The universities and conservatoriums will always offer an opportunity to find qualified candidates. So for instance: I imagine that the committee will charge one person to peruse manuscripts in London, another to compile notes on pictures in Holland or on sculptures in Italy. It goes without saying that each collaborater, before setting out on the performance of his task, will be furnished with detailed information about what has already been done in his line by others, to save unnecessary double work.

The collaborators put their notes on cards, which must contain for instance: subject, name of artist, period, number of catalogue, reference to monographs, etc. The instruments will be indicated as far as possible by letters.

The secretary of the committee collects these cards, assorts and files them and has them printed. As soon as a sufficient quantity has been brought together indexes will be made in order to facilitate researches according to the different instruments, the artists, the museums.

And now a very important item: the money-matter.

Our aim cannot be attained by zeal and good will alone. Money is required to reward the collaborators, to pay printing, and for other expenses. I believe however that these outlays will not be exceedingly high, especially as they will be divided over a great number of years. Would it be expecting too much to suppose that in every country, represented in the committee, a modest contribution will be given?

May we not expect that every museum of instruments will be willing to pay a small amount for a copy of the records? The committee must nevertheless reserve all rights of publication.

In what way all this will have to be done is to be determined by the committee. All I have tried to do has been to give general outlines, along which to solve the questions.

As I am afraid that these concise remarks on the subject might not

prove sufficient to fully awaken your interset I have taken the liberty to have recourse to the products of some old masters. I believe that the few photographs and engravings here exhibited will prove perhaps more efficacious to advocate my project than bare remarks.

I venture to say that one can hardly find more useful and fine historical documents.

A student for instance wants to know the principal instruments of the end of the 15th century. Raffael's Cecilia and still better Memlinc's angels will give him at once more information than is to be found in heaps of books.

He wants details about instruments of the beginning of the 17th century. Is it possible to find a more abundant source than Brueghels pictures at Madrid? He wants to know how the trompette marine was played: the works of van Eyck, Memlinc and others give an answer on that question.

He wishes to know what instruments were used by amateurs in the 17th or 18th century and how they were combined: hundreds of pictures and engravings give a decisive reply.

What I want is to make all these valuable documents easily accessible for those who study the history of music, and I hope that my plan will prove to be a step in the right direction.

The Hague. **D. F. Scheurleer.**

Werke Hans Leo Hassler's (1564—1612).

Dritter Teil. Madrigale zu 5, 6, 7 und 8 Stimmen von 1596. Eingeleitet und herausgegeben von Rudolf Schwartz. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern XI, 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.)

So sehr die neuere Zeit Hans Leo Hassler im ganzen durch Neudrucke seiner Werke begünstigt hat — die Bevorzugung beginnt schon im 18. Jahrhundert mit der berühmten Kirnberger'schen Ausgabe seiner Psalmen und christlichen Gesänge von 1607 —, eine so stiefmütterliche Behandlung haben Hassler's italienische Madrigale von 1596 erfahren. Nur ein einziges Stück daraus ist bisher in neuer Ausgabe zugänglich gewesen (Barclay Squire), und viele werden gleich dem Schreiber dieser Zeilen den Neudruck voll Ungeduld erwartet, auch wohl ein oder das andere Stück für sich in Partitur gesetzt haben. Die bayrischen Denkmäler haben nunmehr diesen Wunsch befriedigt: von Hassler's *Canzonette* 1590 bis zu seinen *Sacri Concentus* 1601 liegen jetzt die Druckwerke des Nürnberger Meisters allein in den deutschen Denkmälerbänden in lückenloser Reihe vor, von den anderen Neudrucken dieser und späterer Werke zu schweigen.

Überblickt man das Madrigalwerk Hassler's im ganzen, so macht es den buntscheckigen Eindruck, den es mit den meisten Madrigalsammlungen deutscher Herkunft, z. B. auch der seines Bruders Jakob, teilt: eine Ausnahme macht nur das Erstlingswerk von Heinrich Schütz, das ganz wie ein kühnes Manifest, einheitlich und geschlossen wirkt. Hassler hat die Gattung beherrscht, aber nicht gepflegt; er wollte Proben seiner Tätigkeit auf diesem Gebiete geben, aber ein tieferes Interesse an der Entwickelung des Madrigals, wie — um nur Nicht-Italiener zu nennen — Lasso, Monte, Wert, hat er nicht genommen. So hat er auch späterhin dieses Feld unbebaut liegen lassen, und nur mehr ein einziges, vierstimmiges [1]) Stück zu der Gattung beigesteuert. Im Gegensatz zu den Can-

---

1) In Paul Kaufmann's »*Fiori del giardino di diversi excellentissimi autori, 2da parte*« 1604. Es lag doch eigentlich nahe, das Stück diesem Bande der Denk-

zonetten von 1590, die in einem Wurf entstanden zu sein scheinen, verteilt sich die Entstehung der Madrigale auf einen längeren Zeitraum: was Hassler in seiner Augsburger Zeit, seit 1585, in dieser Gattung geschaffen hatte, hat er hier zu einer bunten Reihe, nur nach der Stimmenzahl äußerlich gruppiert, aneinandergefügt.

Da scheiden sich denn sogleich die Schöpfungen der freien Kunst, die Stücke, die allein der Wahl des Künstlers ihre Entstehung verdanken, von der reichlich vertretenen Gebrauchsmusik, den Gelegenheitsmadrigalen.

Es ist sehr reizvoll, in der ersten Gruppe dem Musiker bei der Wahl seiner Texte zu folgen. Hassler hat keinen ausgesprochenen Geschmack wie so mancher seiner Zeitgenossen, der etwa ein Madrigalwerk als Ganzes nach einem einheitlichen Gesichtspunkt zusammenstellt, und hat da und dort seine Texte aufgelesen; in zwei Fällen bei seinem Lehrmeister, Andrea Gabrieli (»*Dolcissimo ben mio*« und »*Mirami vita mia*«). Aber sowohl einen Canzoniere, wie vielleicht die *Gerusalemme liberata* Torquato Tasso's hat er besessen, und daraus eine merkwürdige Auswahl getroffen, die, rechnet man das Madrigal von Guarini dazu, genau ein Drittel des ganzen Werkes umfaßt. Man ist da auf den ersten Blick versucht, Hassler für einen der latenten Dramatiker zu halten, an denen das Spätmadrigal so reich ist; erst bei näherem Zusehen wird man eines anderen belehrt. Man erlaube mir eine zwanglose Betrachtung, in deren Mittelpunkt eben die Tasso-Madrigale stehen mögen.

Guarini's berühmtes Madrigal »*Ardo si ma non amo*«, das man als das Gesellenstück fast jeden Musikers seit 1580 ansehen kann, samt der von Tasso gedichteten risposta der »*Donna*« (III und IV) sind zwei Charakterstudien mit ein paar schlagend naturalistischen Zügen, die man beim Vortrag nur nicht, wie es so sehr beliebt ist, versentimentalisieren darf. Dennoch atmen z. B. die beiden Kompositionen, die Lasso dem Texte Guarini's gewidmet hat, ein viel mächtigeres dramatisches Leben. Das Motiv des »amante sdegnoso« muß Hassler besonders gefesselt haben: er nimmt es noch einmal auf in der Ballata Tasso's »*Donna quella saetta*« (VIII, IX). Es ist sehr bezeichnend, daß er die poetische Form der Ballata nicht beachtet und über den Einschnitt zwischen Ripresa und den beiden Mutazioni hinwegkomponiert hat: hier zeigt sich wie auch sonst in Einzelheiten der Deklamation, der »Barbar«. In der Frühzeit des Madrigals war die Ballata die bevorzugte Form des Madrigals, und noch einem der italienischen Zeitgenossen Hassler's wäre die Achtlosigkeit wohl schwerlich begegnet! — Ein dramatisches Motiv ist auch das Madrigal Tasso's »*Mentre la donna mia*« (XVIII): der Liebhaber, dem ein leichter Zweifel an der Treue seiner Geliebten über die Seele huscht. Hassler hat den Ton dafür besonders glücklich getroffen. Wie schön ist bei »non è ferma nel core« das Aufblitzen des peinlichen, gleich wieder verscheuchten Gedankens versinnlicht! — Das Madrigal »*O dolci lagrimette*« (XXIII) ist ein Beispiel dafür, wie gern Hassler die Saite des Anmutigen und Gefälligen anschlägt, wo ihm auch das Pathetische offen steht. — Auch »*A chi creder degg'io*« (V) ist ein Charakterbild voll feiner Züge, und voll jener naiven Tonmalereien und Symbolismen, die das Madrigal so sehr liebt. Was Hassler bei alledem besonders charakterisiert, ist der Widerstreit, der zwischen dem Dramatiker und absoluten Musiker in ihm lebt. Er erfindet mit plastischer Bildkraft, aber er kann sich meist nicht enthalten, seine Motive musikalisch voll auszunützen. So kommts, daß sich häufig der Sinn des Textes und der musikalische Ausdruck bei ihm nicht mehr decken. Er liebt Gegen- und Doppelmotive, die den Instrumentalmusiker in ihm zur Vertauschung und Versetzung, zur erschöpfenden musikalischen Ausgestaltung förmlich drängen: dadurch trägt er in seine Madrigale eine größere Breite, als dem schlagenden dramatischen Ausdruck gut tut. Nicht immer hat der Einfluß von der Orgel her eine so günstige Wirkung wie bei dem Orgelpunkt am Ende des IX. Stückes, der den Tonschwall der anderen Stimmen zusammenhält: man kann den Triumph des zornigen

---

mäler, in dem es seinen angemessenen Platz gehabt hätte, beizugeben: wir besäßen dann alle Schöpfungen des Meisters auf diesem Gebiete in Neudruck!

Liebhabers nicht besser darstellen! Endlich und vor allem steht Hassler unter dem Zwange seines eminenten Klangsinnes: was er auf diesem Gebiet durch Teilung der Chöre, Mischung der Stimmen und Lagen erreicht, ist zugleich sein höchster Ruhm und seine Schwäche: seine Virtuosität macht ihn oft zum Formalisten. Oft, nicht immer. Wo es sein Vorwurf verlangt, weiß er auch auf die Ausbeutung des klanglichen Reizes zu verzichten, wie in dem Sonett von Domenico Venier »*Fiammeggiavano in ciel chiare le stelle*«, das ganz auf rasche Steigerung gestellt ist: der Dichter schildert, wie der Glanz der Nachtgestirne durch Aurora überstrahlt, wie dann die die Morgenröte von der Sonne verjagt werde, und wie endlich Madonna auch den Sonnengott beschäme. Hier unterstützt Hassler die Dichtung durch ein rapides, wirkungsvolles Fortschreiten. Dagegen ist das achtstimmige Echo, das den Band abschließt, das geistloseste Stück des ganzen Werkes. Wie hoch steht Lasso's berühmtes Echo, das freilich in seiner Vereinigung von Naturtreue und Kunst die Krone der ganzen Gattung ist, über dieser trotz vieler Feinheiten — wie hübsch z. B., daß zu Beginn erst eine einzelne, die höchste, vorwitzigste Stimme das Echo erprobt — langweiligen Spielerei! Durch sein Zuviel hat Hassler den ganzen Reiz des Frag- und Antwortspiels verdorben.

Doch kehren wir zu Tasso zurück. Das Sonett »Qui dove i sacri e verdeggianti allori« (VI, VII) erhält seinen Charakter durch den Gegensatz der freundlichen und beruhigten Landschaft, und des unglücklichen Liebhabers, der vergebens nach seiner Filli ruft: sie ruht in den Armen eines anderen. In dem Stückchen steckt, wie in so vielen der Zeit, eine Kantate, wie der Schmetterling in der Puppe: ein paar Striche genügten, um es zu einer solchen umzuwandeln. Hier hat die Schilderung, die die Vierzeiler des Sonetts ausfüllt, Hassler besonders angezogen, und es ist ein wundervoller Zug, daß er dafür im Gegensatz zu den anderen, aus Tasso entnommenen »Charakterstudien«, fünf Stimmen verschiedener Tonlage gewählt hat: das bedeutete gleichzeitig einen Verzicht auf die dramatische Belebung, die die Rivalität der beiden Soprane in jene anderen Stücke trägt. — Einen andern Kantatentyp — die Erzählung, das Rezitativ als Abschluß vertreten die beiden Stanzen, die Hassler aus dem 16. Gesang des Befreiten Jerusalems komponiert hat. Diesen 16. Gesang haben die Musiker sofort unter allen andern des Gedichtes als eine Fundgrube für ihre Absichten erkannt; und es wäre ein Kapitel für sich, die Anregungen zu schildern, die Madrigal, Kantate und Oper aus ihm sich geholt haben. Enthält er doch eine typische Liebesszene in all ihren Phasen: das Liebesglück auf seiner Höhe, die Treulosigkeit des Helden, die Bitten, Klagen, Verwünschungen der Verlassenen; die Verwandlung der Liebesfee in die Zauberin genau in der Gestalt, in der sie dann zwei Jahrhunderte lang die Oper beherrscht hat. Mit der Haltung der andern Madrigale Hassler's verglichen, ist die Szene hochpathetisch, aber doch weit entfernt davon, die wirklichen Anforderungen des Textes, auch in den Grenzen der Ausdrucksmittel des Madrigals, zu erfüllen. Das Schönste darin ist entschieden der erzählende Schluß; von hinreißender Liebenswürdigkeit das persönliche Mitleid mit der armen Verlassenen, das bei den Worten »di gelato sudore« (S. 88) durchbricht: eigentlich ein Beweis, daß Hassler die Gestalt der Armida nicht so sah, wie der Dichter sie vor Augen hatte, und den Text wirklich in Monteverdi's drittem Madrigalbuch aufgelesen hat.

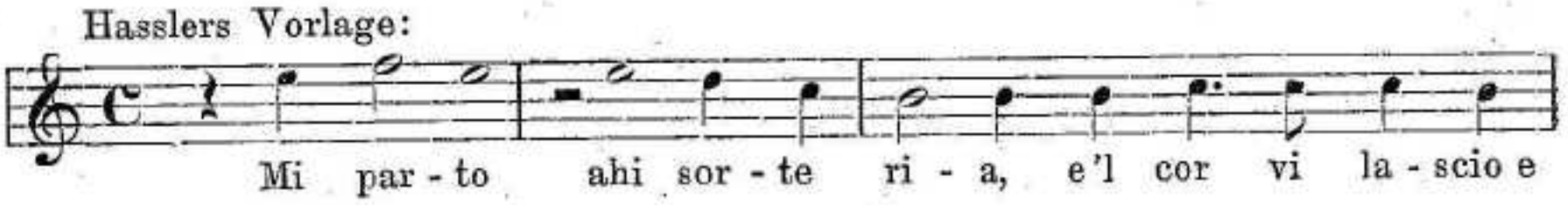
Noch drei andere Madrigale gehören in diesen Kreis erregter Stimmung. Der Text des ersten, »*Care lacrime mie*« (XVI), ist, bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, einer der meistkomponierten der ganzen Madrigalliteratur. Seine weite Verbreitung, sein immer neues Auftauchen deutet mit Sicherheit auf Veröffentlichung in einer Gedichtsammlung um 1580, die uns zu finden vielleicht noch gelingen wird. Es ist eins der schönsten Madrigale Hassler's. Man meint zuerst eines der Madrigale Marenzio's[1]) aus der Sammlung von 1588 zu hören, der er den Charakter einer »mesta gravità« aufgeprägt hat; mit der dritten Verszeile erkennt man dann

1) Der den Text übrigens später (1598) auch komponiert hat.

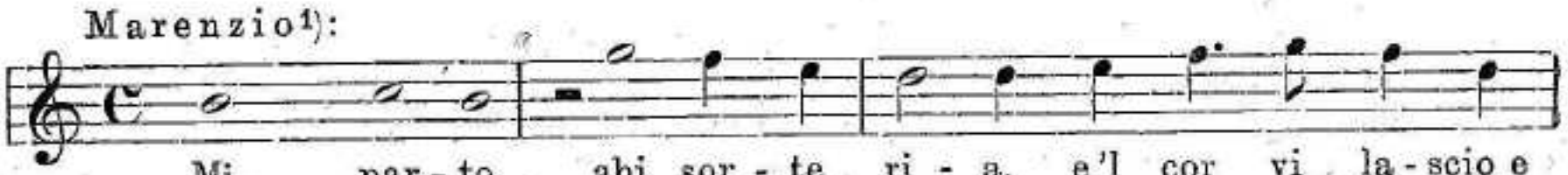
freilich den etwas leichtfüßigeren deutschen Meister, der dafür, daß er die Canzonetta zum guten Teil des parodistischen Elements entkleidet hat, das sie in ihrer Heimat hat, im Madrigal zur Zeit und Unzeit in die Weise der Canzonetta fällt. — Das zweite der Stücke: »*Mi parto ahi sorte ria*« (XXVIII) ist ein gutes Beispiel, wie Hassler einen pathetischen Text anfaßt. An solchen Aufgaben zeigt sich die Schwäche des venezianischen Stils. Er verhindert eine gedrungene und herbe melodische Linie, zwingt zur Breite, zur Zerstückelung in kleine melodische Abschnitte, die — für sich voll Ausdruck — durch ihre Wiederholung in den einzelnen Klanggruppen zum Äußerlichen führen. So ist in diesem Madrigal das Echospiel mit dem »addio« sehr poetisch, aber unleugbar »kleiner Stil«, zu dem, bei diesem Texte, auch geringere Italiener als Monteverdi nicht zu haben gewesen wären. Der wundervolle Klangreiz muß für diese Mängel entschädigen: sie entstanden letzten Endes daraus, daß Hassler mit einem gegebenen melodischen Stoff operierte.

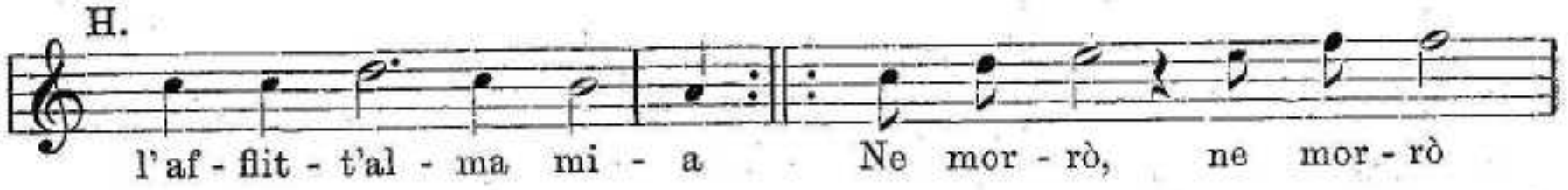
Denn das Stück ist die Bearbeitung einer Canzonette. Es geht auf eine Komposition zurück, die sich im Arrangement in dem bekannten Lautenbuch des Cosimo Bottegari findet: in dieser Weise, und nicht wie Schwartz (Vierteljahrsschrift IX, 56), möchte ich das Verhältnis formulieren. Denn es ist gar kein Zweifel, das Bottegari nicht der Komponist der Canzonette ist, sondern daß sich das Urbild in einer der zahlreichen Canzonetten-Sammlungen findet, die eine Komposition des Textes enthalten. Er wurde noch als Monodie öfters komponiert. Ich kann vorläufig nur sagen, daß Bottegari's Arrangement weder auf die Villanella Marenzio's (IV^to lib., 1587) noch auf die Al^o Orologio's (1593) zurückgeht, die den gleichen Text zum Vorwurf hat. Er stimmt bei Marenzio in der ersten Strophe mit dem Bottegari's überein; nicht so in den stark abweichenden drei folgenden Strophen; Bottegari's und Orologio's Texte dagegen sind wörtlich gleichlautend. Dagegen zeigen die Melodien, wenigstens im ersten Teil, in allen drei Kompositionen so verwandte Züge, daß man mit einiger Sicherheit auf eine Volksweise schließen darf. Man vergleiche nur Marenzio's Villanella mit der von Hassler benützten Melodie:

Hasslers Vorlage:



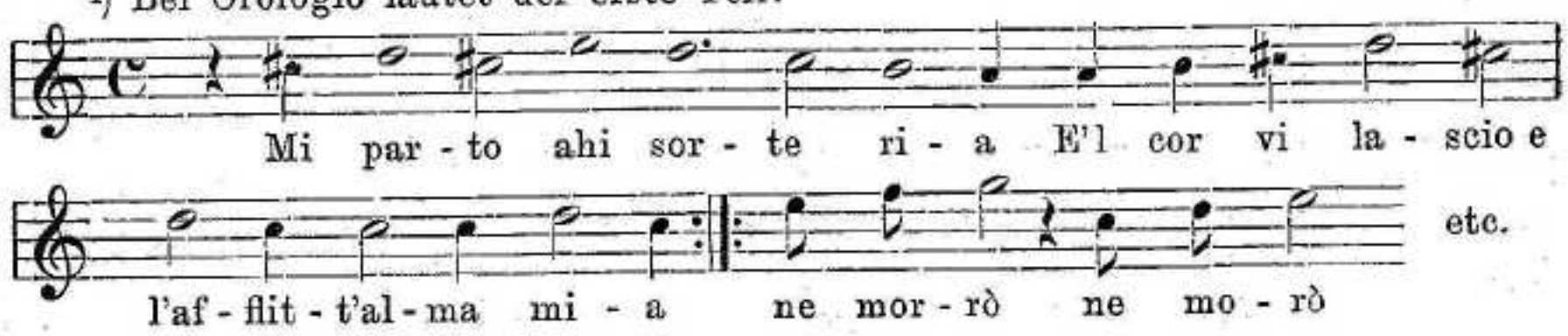
Marenzio[1]):

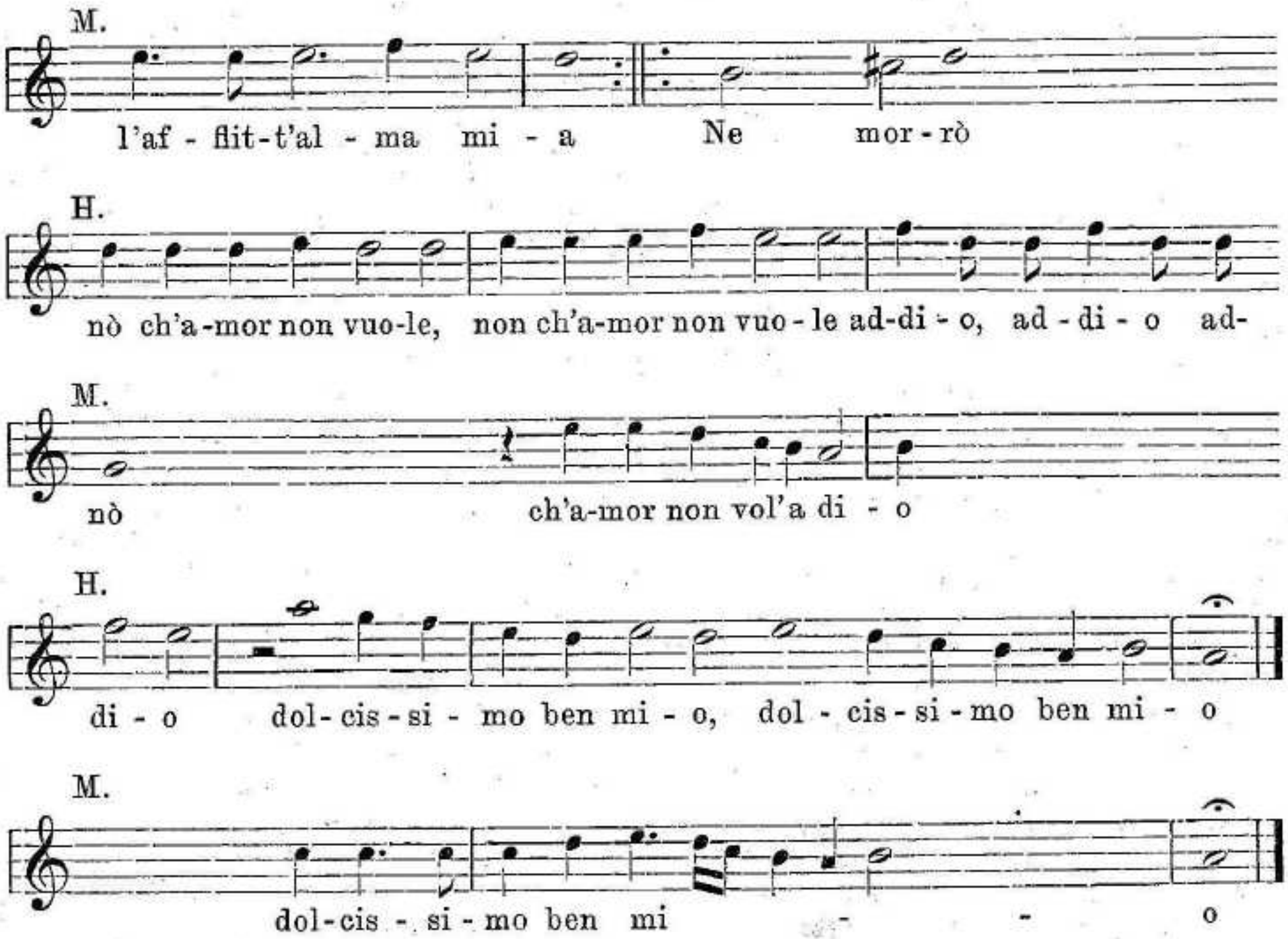




---

[1]) Bei Orologio lautet der erste Teil:





Hassler steht mit der Verwendung eines Canzonettentextes zu einem Madrigal nicht allein da: so hat z. B. der Süditaliener Cola Nardo 1580 ein ganzes Buch Madrigale herausgegeben »con le parole di Villanelle« (Vogel II, 7).

Leicht möglich, daß auch das siebenstimmige »*Ancor che la partita*« (XXIX) die Paraphrase einer der vielen früheren Kompositionen des berühmten Textes ist. Dieser Text ist die kürzere Fassung einer andern oft gewählten, und als Madrigal wie Villanelle oder Canzonette unzählige Male parodierten Dichtung, die in der vierstimmigen Komposition Ciprian de Rore's eine beispiellose Berühmtheit erlangt hat. Sie stammt in dieser längeren Fassung von Alfonso d'Avalos Marchese del Vasto (1502—1546), dem Vetter des berühmten Pescara; Eugenia Levi hat sie samt Rore's Komposition in ihrer niedlichen Gedichtlese »*Lirica nel Cinquecento*« (p. 12) neugedruckt. Daß auch die von Hassler gewählte Fassung den tapfern und galanten Edelmann zum Dichter hat, wird von Gio. Ant. Cimello in seinem Madrigalwerk von 1548 bezeugt.

Von Petrarca hat Hassler zwei Sonette komponiert. Das eine, »*Lieti fiori e felici e ben nate herbe*« eröffnet den Band und hat in seiner pastoralen Heiterkeit dem Naturell Hassler's besonders gut gelegen; er hat aber auch hier den Ton für Petrarca um einen Grad zu leicht genommen. Das zweite Sonett, »*Real natura, angelico intelletto*« (XXVI) ist für die Interpretation zuerst ein Rätsel. Wie ist Hassler gerade zur Komposition dieses Sonetts gekommen, das ein so eigenartiges, höchst persönliches Erlebnis gerade des Dichters Petrarca darstellt? Ich kann mich nicht enthalten, das Sonett hier ganz wiederzugeben, um dem Leser die Frage eindringlich zu machen:

Real natura, angelico intelletto
Chiar' alma, pronta vista, occhio cerviero,
Providenzia veloce, alto pensero
E veramente degno di quel petto:

Sendo di donne un bel numero eletto
Per adornar il dì festo ed altero,
Subito scòrse il buon giudicio intero
Fra tanti e sì bei volti il più perfetto;
L'altre, maggior' di tempo o di fortuna,
Trarsi in disparte comandò con mano,
E caramente accolse a sè quell' una:
Li occhi e la fronte con sembiante umano
Basciolle, sì che rallegrò ciascuna;
Me empiè d'invidia l'atto dolce e strano.

Es ist eine höfische Szene, der wir mit dem Dichter beiwohnen: irgendein gekröntes Haupt — nach neueren Forschungen ist es Karl von Luxemburg, später Kaiser Karl IV., und der Vorfall soll sich im Frühjahr 1346 abgespielt haben — erwählt unter den zu seinem Empfang versammelten Ehrendamen mit fürstlichem Scharfblick Laura, und küßt ihr Stirn und Augen. Die Lösung des Rätsels ist: daß wir hier ein Stückchen Gebrauchsmusik vor uns haben; nämlich einen Festgesang zu einer Verlobung! Aus dem Inhaber der *Real natura* wird der Bräutigam, aus der Besitzerin des *volto più perfetto* die Braut, der Kuß wird zum Verlobungskuß. Die ganze Haltung der Komposition bestätigt diese Annahme — man kann sich nichts zärtlicheres, heiter festlicheres denken; hier den einzelnen Zügen nachzugehen ist ein wahrer Genuß!

Ebenso verhält es sich mit dem Madrigal »*La bella Filli al caro Tirsi in seno*« (XV), wo bei der Stelle »Et ei baciando il bel viso sereno« der derbe Festjubel durchbricht — auch hier ein Verlobungsgesang, in einer der beliebten Pastoralszenen »objektiviert«. Viele derartiger Szenen verlieren ihren Charakter modischer Abgeschmacktheit, wenn man sie in dieser Art als Gebrauchsmusik erkennt.

Wir sind damit schon zu den Gelegenheitsstücken Hassler's gekommen. Da ist Nr. XVII »*Miracolo gentile*«, das auf eine Hochzeit im Winter anspielt und das Lob der Braut singt; wo ihre zwei schönen Brüstlein — Äpfel des Paradieses« — unbefangen gepriesen werden, tritt die an solchen Stellen traditionelle Zweistimmigkeit auf; eine ähnliche Stelle aus Ariost's Schilderung der Angelica (»due pome acerbe«) hat Lasso ganz ebenso komponiert. — Hochzeitsgesänge sind ferner die Madrigale »*Tessea catena d'oro*« (XX) und »*Rara virtù, leggiadria pellegrina*« (XXVII); das letztere wahrscheinlich eine Dichtung von Hassler selbst[1]). Die Komposition gehört zu den formelhaften und konventionellen, und ist auch in den kleinen Zügen für einen Meister wie Hassler ohne große Feinheit.

Was in diesen Festgesängen nur angedeutet ist: die Charakteristik des Brautpaares, erfährt in den Nummern XXX (»*Donna de' miei pensieri unico oggetto*«) und XXXII (»*Chi vuol veder fè pura, baldo ardore*«) eine vollere Ausgestaltung. Die letztere ist ein Hochzeitsmadrigal für einen Filippo und eine Barbara; ein tieferer und höherer Chor dienen dazu, die rühmlichen Eigenschaften der Verlobten zu charakterisieren. Der andere Hochzeitsgesang ist einer der Dialoge in Sonettform, die die Poesie seit Petrarca fleißig übte, deren Komposition in ihrer Häufigkeit aber ein Charakteristikum des Spätmadrigals ist. Bräutigam und Braut sprechen, in tiefen und hohen Chor deutlich geschieden, miteinander; erst mit dem berichtenden Abschluß:

»Così parlò Christofforo, e Maria
Così rispose . . .«

tritt Achtstimmigkeit ein. Man kann eine persönlichere Charakteristik, und eine kleine Vorgeschichte in verschiedene musikalische Wendungen des Dialogs hineinlesen; die Tonsymbolik bei den Worten

1) Dagegen ist »*Musica è lo mio core*« (XIX) nicht, wie Schwartz vermutet, eine Dichtung Hassler's; der Text findet sich schon ein Jahr vorher bei Orologio. Er gehört zur Gattung der »*Lodi della Musica*«, der Simone Verovio 1595 ein ganzes Buch Madrigaletti widmete.

»... ch'a bramate tede
Congiunga egual voler ...«

gewinnt dann tiefere Bedeutung.

Kein Hochzeits-, sondern ein Abschiedsgesang für einen Augsburger Patrizier ist das Madrigal »*Al merto et al valore*« (XXXI); ein rechtes Prunkstück; und Nr. XII, XIII ist gar ein Festgesang zur Feier der Anlegung eines Wasserstäßleins zwischen Lech und Wertach; übrigens eines der lichtesten und reizvollsten Stücke, voll der entzückendsten Tonmalereien. — Von Interesse wäre es übrigens gewesen, den Anlässen der Hassler'schen Gelegenheitskompositionen in den Augsburger Akten nachzugehen. Die Anspielungen sind so deutlich, daß das Bemühen sicherlich vom Erfolg wäre belohnt worden; und wir hätten dann einige wertvolle Anhaltspunkte für die genauere Chronologie der Madrigale Hassler's. Auch Sandberger's »Bemerkungen zur Biographie H. L. Hassler's ...« versagen für diese Frage[1]).

Rudolf Schwartz hat die Herausgabe des Bandes mit der gewohnten Treue besorgt, und ihn mit einer, freilich bei weitem nicht erschöpfenden Einleitung und einer Anzahl wertvoller[2]) Bemerkungen zu den einzelnen Stücken versehen, die nur leider nicht genügen, irgendeines der Madrigale Hassler's als Ganzes verständlich zu machen.

München. **Alfred Einstein.**

English Coronation, Rite and Music.

If Virginia devised in 1776 the first known written political constitution, England devised 12 centuries ago the first known written coronation-service. That was the "Missa pro rege in benedictione ejus", prescribed by Egbert, first archbishop of York, for the coronation in 737 of his brother Eadbert; and doubtless ere that in use by earlier Anglian kings of Northumbria, where was then centred all the piety and learning of Western Europe, and the main political power of England. The inhabitants of those parts, it may be noted, were largely Frisian; whence it comes, that even nowadays a Dutchman and a Northumbrian can almost understand one another. This coronation adjunct to the Mass became, after stages, the Liber Regalis of 1307, now preserved in Westminster, and forming the fountain-source of all the coronation-services of Europe. For some religious-political reason, the translated English version has never been added to the Protestant Book of Common Prayer (dating first from 1551), though English words have been used from James I in 1603 onwards. At each coronation the ritual has been prescribed anew by archiepiscopal authority. But language and some minutiae apart, George V has been crowned with the same ritual, and at the same spot, Westminster, as William the Conqueror.

So much for antiquity. What remains of the spirit? The constitu-

---

1) Bei einem Stück geht es auch ohne Akten. Nr. XXX ist ganz zweifellos für den 24. April 1589, zur Hochzeit von Christof Fugger mit der Gräfin Maria zu Schwarzenburg geschrieben; dieselbe Festlichkeit, zu der Gregor Aichinger eine schon 1590 gedruckte Huldigungskomposition beigesteuert hat. Vgl. Vogel, Bibl. I, 10; u. Kroyer, D. d. T. i. B. X, 1, S. XLV.

2) Die manchmal nur etwas orakelhaft dunkel sind. Schwartz findet z. B. in Nr. VIII einen terzlosen Akkord auf das Wort »signore«, »offenbar beabsichtigt«. Gar nicht offenbar! so wenig, daß Schwartz hier unbedingt die Beziehung zwischen Wort und Ton hätte deutlich machen sollen. Ich kann an dieser Stelle beim besten Willen keine besondere Absicht Hassler's entdecken.

tionalist Sir Wm. Anson (1843—) says of the "Bill of Rights" (1689), which marked the end of the Stuart and beginning of the Revolution dynasty:— "Henceforth the theory of divine hereditary right lived on only in the imagination of those who mingled politics with romance. The Crown becomes the official representative of the community, to carry out its wishes so far as they are expressed or can be ascertained". A humourist has even called the Crown, "a metaphor kept in the Tower". But neither dry logic nor ribald wit are the best interpreters of an essential part of human nature such as romance. Politics are a tri-une combination of immediate material self-interest, long-sighted altruistic wisdom, and romance. Nor is there any reason to suppose that there is less of this last-named commodity in the world now than before. Certainly in one way administration itself has been lax. A king of old was not a real king till he had taken the oath to his subjects as by law or custom prescribed, and had been thereon anointed by the Church; coronation then seized the first available moment, and the "vivats" were the clash of acclaiming swords. Now the ceremony waits for months and months on court-convenience or state-calculation. The long scheming for the coronation of Napoleon I in Paris on 2 December 1804 by Pius VII showed a truly diabolical insincerity.

From time immemorial music has been used to heighten the idealism of the coronation-service. "Sadoc sacerdos", otherwise "Inunxerunt Salamonem" (1 Kings, 1, 39, 40), was sung as an anthem at the anointing of Eadbert, 950 years before Handel was born. Someone should write up the whole history of English coronation-music. When Queen Victoria was crowned in Westminster Abbey on 28 June 1838, the music was solid, uneventful (Handel, Boyce, Attwood, W. Knyvett), and the execution by all accounts slipshod (musical director Sir G. Smart, fee £ 300). Edward VII was crowned there on 9 August 1902, the musical director being then as now Sir Frederick Bridge. There was a prelude of 7 orchestral marches (Mackenzie, Saint-Saëns, Wagner, Tschaikoffsky, Cowen, Gounod, P. Godfrey) before the cortège appeared, and a postlude of 4 marches after the service by Wagner, Gounod, Elgar. Except that S. S. Wesley and Sullivan were there, and Elgar and Alcock were not, the composers in the service were the same as this year. Homogeneity is a counsel of perfection in the modern English service, and few people now look for it. As far as excellent execution could atone for heterogeneity, it was there.

George V was crowned in Westminster Abbey on 22nd June 1911, with ceremonial rejoicing inside and outside the church. Before the service were the orchestral pieces:— Coronation march (Cliffe), Coronation march (German), Coronation march (Tschaikoffsky), Huldigungsmarsch (Wagner), An English Joy Peal (Mackenzie), Prelude (Cowen), Solemn melody (Davies), Schiller march (Meyerbeer). After the service were:— Recessional march (Elgar), Imperial march (Elgar). Cliffe's march (new) began in a trite form, but worked up better with the all-saving "Nun danket alle Gott". German's march was the "Henry VIII" march (1892) rescored, and produced a rousing effect. Mackenzie's "Joy Peal" (new) was a broad melody, and happy blend of the secular and the sacred, to suit the occasion. Cowen's Prelude (new) was another melody, of decidedly delicate beauty. Davies's Solemn Melody (new) was dignified and skilful. In Elgar's Recessional (new) the effect was some time in coming, but the climax came at last with very great tonal power. His Imperial

March was written in 1897 for the Diamond (60-year) Jubilee of Queen Victoria's reign.

All the above was extra to the "Form and Order". The first music in the rite is the anthem "I was glad" (Laetatus sum), Ps. CXXII, as the royal procession enters. These words have been sung ever since Charles I. Parry set the anthem in his finest style in 1902; here repeated. The "acclamations", when the king is after arrival presented to the people, have, since 1685 (James II) at least, been led off by the scholars of Westminster School, alias St. Peter's College; one of the 9 "public schools" of England (Winchester, Eton, Harrow, Rugby, Westminster, Charterhouse, Shrewsbury, St. Paul's, Merchant Taylors), and founded by Elizabeth in 1560. Parry has assigned them to musical notes at a quasi-pause in his anthem; the effect is not natural; nor can such acclamations really be got to synchronize with the rite. The anthem is just as good without them. The subsequent unfettered shouts of the choir were much better. The trumpet fanfares at various points (Borland) introduced the Scottish trumpet-tune "Montrose". The Litany was the 5-part Tallis, Westminster use; 2 bishops intoning. The Introit before the Communion Service, "Let my prayer come up" (Ps. V, 2) was adapted by Bridge to Purcell's 5-part "Jehovah, quam multi sunt hostes"; the most beautiful piece in the service; the play with the key of the flat mediant was wonderful. The Creed, Marbecke (arr. Martin). In spite of Anson dicta, the unction is the basis of the rite. "Ungere in regem" goes back in England and France to VIII century at least. "Veni Creator" has been sung as introduction thereto since the XI century. Here in unison to plain-chant. Handel's "Zadok" (George II, 1728) was now sung for the 7th time; of overwhelming majesty, though some desire "soft music" for this moment. The antiphon "Confortare" (rather absurdly translated, "Be strong and play the man") is part of the words of an anthem sung in the rite till XVII century, and now cut down to a phrase; it follows the actual crowning; of the music later on. The anthem sung while princes and peers are making their homage, a relic of feudality, has been variously prescribed; this time "Rejoice in the Lord" (Ps. XXXIII, 1, 12—16, 18—22), and set by Frederick Bridge. It is quite one of his happiest efforts, using, but not leaning unduly on, "Ein feste Burg". One or two casual six-fours might have been dispensed with. S. S. Wesley set a bad example therein. At the Communion of the King and Queen is an Offertory, "O hearken thou" (Ps. V, 2). This, newly set by Elgar, equalled the Purcell in effect. The unfortunate system of throwing a scrap to everyone produces fragments of music, which are the hardest things in the world to write, though minor composers do not realize it. The "Confortare" above-mentioned, and a "Sanctus" later on, are rather slices out of an organist's extempore voluntary than real composition. The modern English church style is wrecking itself on a-lyricism. Elgar, whose sense of form has been steadily increasing, knows better, and has produced here a gem. Bantock can command the lyric style, and it is not known why he was not represented, where there were so many. Stanford's new "Gloria" was in his fine broad and effective style. Parry's new "Te Deum", however strong in detail, contained, in the opinion of the present writer, too many changes of time to suit the particular time and place.

Minor criticism apart, the whole of this thrilling function was another

witness to the development of English music in the last 20 years. Alcock was an accomplished organist. Bridge's talents as organizer and cheerful inspiring conductor were beyond praise.

La Musique Ancienne à Bruxelles.

Afin de ne pas donner à cet inventaire des proportions démesurées, il importe tout d'abord d'en délimiter le cadre. Nous comprendrons, sous le nom de musique ancienne, toute la musique datant d'avant 1775—1780 environ, en laissant de côté les œuvres de Haydn et de Mozart qui pourraient être antérieures à cette époque. Ensuite, nous nous bornerons à la seule activité musicale bruxelloise, sans nous préoccuper de ce qui peut se passer d'intéressant dans les villes de province de la Belgique [1]). Nous écarterons, d'autre part, tout ce qui a déjà fait l'objet de comptes-rendus dans le Bulletin mensuel de la S. I. M. [2]). Enfin, nous n'envisagerons guère que le mouvement des dix ou quinze dernières années en faveur de la musique ancienne, ce qui nous permettra de constater les progrès qu'elle a faits dans l'estime du public pendant ce laps de temps relativement court.

On peut dire que le goût de la musique ancienne a commencé à s'implanter d'une façon permanente en Belgique à partir de la fin de la grande lutte pour le Wagnérisme [3]). Sitôt la victoire remportée contre le philistinisme anti-wagnérien, les esprits rentrèrent dans le calme et l'élite des dilettantes put songer à autre chose qu'à défendre le titan de Bayreuth contre les attaques systématiques auxquelles il fut en butte ici comme ailleurs.

A cette époque, qui date d'environ vingt ans, un Belge illustre par ses travaux, Gevaert (mort en 1908), prit l'initiative de faire revivre les grandes œuvres de Händel, J.-S. Bach et Gluck, par des exécutions admirables de vie et de style, qui furent de vraies révélations pour la plupart de ceux qui eurent le privilège d'y assister. On se souviendra toujours avec la plus vive émotion des concerts où, pour la première fois, l'on entendit à Bruxelles, grâce à Gevaert, la Passion selon St Mathieu et la Messe en *si* mineur.

Depuis cette époque déjà lointaine, le Conservatoire de Bruxelles, tout en faisant une large part aux grands classiques viennois, aux romantiques, aux néo-romantiques et à Wagner, n'a pas cessé, sous la direction de M. Tinel, de suivre l'impulsion donnée par Gevaert: je n'en veux pour preuve que les programmes de ces deux ou trois dernières années, où nous relevons les noms de Händel, et de J. S. Bach, et, en fait d'œuvres de ces maîtres, Le Messie, Samson, l'Actus tragicus et des fragments de la Suite en *si* mineur pour orchestre à cordes et flûtes.

Les exécutions au concert des drames lyriques de Gluck, que Gevaert avait inaugurées, n'ont plus aujourd'hui leur raison d'être, pour le motif que ces drames

---

1) A cet égard, les efforts réalisés par des organismes comme la *Société de Musique* de Tournai, la *Société de Musique sacrée* d'Anvers et la Société *Jean-Sébastien Bach* récemment fondée à Liège par notre collègue le Dr Dwelshauvers, mériteraient également d'attirer l'attention et pourraient faire à eux seuls l'objet d'un article séparé.

2) Voir, notamment, les articles rendant compte de l'activité de la section belge (groupe de Bruxelles) dans le Bulletin: XI, 5, p. 165; XI, 9, p. 306; XII, 2, p. 49; XII, 4, p. 108; XII, 5, p. 142; XII, 8-9, p. 264.

3) Les différentes phases de cette lutte ont été retracées d'une manière très vivante par un Belge, M. Edmond Evenepoel, dans un ouvrage de 300 p. (*Le Wagnérisme hors d'Allemagne: Bruxelles et la Belgique*), paru en 1891 (Junne, Leipzig; Fischbacher, Paris; Schott, Bruxelles).

se sont définitivement implantés au théâtre. Il y aura bientôt vingt ans que le théâtre de la Monnaie monta pour la première fois *Orphée* et en donna d'inoubliables représentations, à la perfection desquelles Gevaert n'avait pas peu contribué par ses avis et ses conseils. Depuis lors, notre première scène lyrique a remis à la scène *Armide*, *Alceste* et les deux *Iphigénie*. L'année 1909—1910, elle a même donné, en une série de représentations spéciales, le cycle entier des cinq grands drames lyriques de Gluck.

En fait d'autres œuvres dramatiques anciennes, le théâtre de la Monnaie nous a donné, ces dernières années, la quatrième entrée (*La Danse*) des *Festes d'Hébé* (1739) de Rameau et *Le Tableau parlant* (1769) de Grétry.

Au cours de l'hiver 1905—1906, le Théâtre Molière a monté la version française de la *Serva Padrona* de Pergolèse (1733) et quelques petits opéras-comiques français de la période des débuts: *Les Troqueurs* (1753) de Dauvergne, *On ne s'avise jamais de tout* (1761) de Monsigny, *Le Bûcheron ou les trois souhaits* (1763) de Philidor, et *L'Arbre enchanté* (1775) de Gluck. En 1909, le même théâtre donna *Zémire et Azor* (1771) de Grétry.

En 1910, un groupe d'artistes lyriques associés s'engaga dans une entreprise semblable, et donna, à la salle Patria, la *Servante Maîtresse* de Pergolèse, *Le Peintre amoureux de son modèle* (1757) de Duni et *La Rosière de Salency* (1773) de Grétry; mais, pour diverses raisons, parmi lesquelles il faut mettre en première ligne le manque de fonds et, dans une certaine mesure, la faiblesse de l'exécution, la jeune association artistique fut forcée d'abandonner une partie de ses projets.

Si nous passons maintenant à l'activité déployée en matière de musique ancienne par nos grandes institutions de concerts, nous constaterons qu'elle marque à toute évidence une propension à faire entrer de plus en plus la musique antérieure au XIXe siècle dans la répertoire courant. *Les Concerts populaires*, dirigés par M. Sylvain Dupuis, ont, pendant ces dernières années, inscrit les œuvres suivantes à leur programme: 1908—1909, Chaconne de J. S. Bach pour violon solo (Misha Elman), Sonate en *sol* mineur de J. S. Bach pour violon solo (Ephrem Zimbalist); 1909—1910, *Orfeo* de Monteverdi, dans la version de M. Vincent d'Indy, Concerto de G. Tartini pour violoncelle (Mme Jeanne Delune); 1910—1911, Symphonie pour deux flûtes et orchestre à cordes de W. F. Bach.

Les *Concerts Ysaye* nous font entendre: en 1908—1909, Concerto grosso (*A la nativité*) de Corelli, Concerto grosso n° 17 de Händel, Concerto pour trois violons (Ysaye, Deru, Chaumont) de Vivaldi, Concerto en *ré* pour piano, flûte et violon, de J. S. Bach, concerto d'orgue en *ré* mineur, de Vivaldi-W. F. Bach, transcrit pour piano (Cortot)[1]; 1909—1910, Concerto en *sol* mineur de Vivaldi, pour violon (Ysaye); Concerto grosso en *sol* mineur de Händel; 1910—1911, concerto en *mi* mineur (1760) de Nardini, pour violon (Jacques Thibaud), Concerto grosso en *ré* majeur, de Händel, Concerto de Brandebourg n° 4, de J. S. Bach.

Aux *Concerts Durant*, une séance entière est consacrée, en 1908—1909, à Händel et à J. S. Bach; en 1909—1910, M. Durant nous fait entendre le Concerto en *ré* mineur de J. S. Bach pour piano (Arthur De Greef), des airs de ballet d'*Hyppolite et Aricie* de Rameau, des fragments de la *Water-Music* de Händel, le concerto en *mi* majeur de J. S. Bach pour violon (Lucien Capet), le concerto brandebourgeois en *sol* majeur de J. S. Bach et un air d'*Echo et Narcisse* de Gluck; la même année, il fait venir à Bruxelles la *Société des instruments anciens* de Paris, qui exécute des œuvres de Destouches, Montéclair, J. A. Hasse, etc. En 1910—1911 nous entendons aux Concerts Durant, des pièces pour violon avec accompagnement de piano, de Sénaillé et de J. M. Leclair, un concerto pour cordes en *fa* majeur, de Händel, et la Symphonie en *ré* majeur de Ph. Em. Bach.

Les concerts de moindre importance organisés par des sociétés telles que le *Cercle artistique et littéraire* ou par des artistes isolés pour leur propre compte,

1) C'est ce concerto qui, d'après de récentes découvertes, ne serait qu'une transcription pour orgue, par W. F. Bach, d'une œuvre de Vivaldi.

nous offrent de plus en plus la preuve de la prédilection d'une partie du public pour la musique ancienne. De 1908 à 1911, nous rencontrons, dans les programmes de ces auditions, les noms des Allemands Händel, J. S. Bach, W. F. Bach, Gluck et Fr. Benda, des Italiens Porpora, Tartini, Pugnani, Nardini et Boccherini, des Français Rameau, Sénaillé, Louis Couperin et Francœur.

Nous accueillons aussi avec faveur les groupes d'artistes étrangers qui viennent nous donner des exécutions de musique ancienne. Ainsi, le *Gürzenich* de Cologne nous a fait entendre, aux concerts de l'Exposition universelle, à côté d'œuvres de date plus récente, le *Magnificat*, le concerto brandebourgeois en *sol*, et le motet *Singet dem Herrn* de J. S. Bach. Le *Chœur a capella d'Amsterdam* et le *Spoel's Vocaal Ensemble* sont venus interpréter, en 1909 et en 1910, des œuvres polyphoniques vocales de Pierre de la Rue, Palestrina, Ingegneri, Sweelinck, Handl, Valotti, Lotti, Händel, J. S. Bach, Perez, etc.

Comme on le voit par ce qui précède, une large part est faite dans la vie artistique bruxelloise à la musique ancienne. Le seul reproche que l'on pourrait faire à la manière dont cette participation est comprise, c'est son caractère peu méthodique, pour ne pas dire absolument désordonné. Il ne viendrait à l'idée de personne d'entasser les uns à côté des autres, dans nos musées ou dans nos expositions d'art, des tableaux appartenant aux époques et aux écoles les plus diverses. Tous les gens de goût crieraient au sacrilège si l'on s'avisait de placer un Böcklin ou un Manet à côté d'un Titien ou d'un Van Eyck. C'est pourtant là ce qui se fait couramment dans nos concerts, où l'on voit se côtoyer et former entre elles de monstrueux contrastes, les œuvres les plus disparates et les mieux faites pour se nuire mutuellement.

Aussi faut-il approuver hautement toute initiative qui tend à réagir contre cette barbarie[1]). A cet égard, la *Société Jean Sébastien Bach*, fondée au début de 1909 par M. Albert Zimmer et dirigée par lui, a réalisé pour la première fois, dans notre pays, le modèle d'une institution idéale, où l'art se pratique d'une manière absolument désintéressée et où tous les efforts tendent à l'accomplissement d'un but vraiment unitaire. L'on peut dire que les Spitta, les Gevaert, les Schweitzer, les Pirro et les Heuß n'ont pas travaillé en vain, et qu'ils trouvent dans la création de sociétés de ce genre jusque dans les plus petits pays du monde, la juste compensation des peines qu'ils se sont données pour faire sortir le grand cantor de l'obscurité.

Ce qu'il y a de capital dans la *Société J. S. Bach*, c'est que son élément essentiel — le chœur — est formé d'amateurs qui ne reculent point devant la perspective de chanter les œuvres du maître dans le texte original, c'est-à-dire en une langue qui n'est pas la leur. Quant aux solistes, ils sont recrutés en majeure partie en Allemagne et dans les Pays-Bas, en attendant que l'on puisse former ici-même des artistes capables d'interpréter dans le style voulu les soli des Passions, des oratorios et des cantates.

M. Zimmer nous a déjà donné un nombre assez considérable des concerts depuis la fondation de sa Société. Il nous a fait entendre la Passion selon St Jean, la messe en *si* mineur, l'oratorio de Pâques, plusieurs cantates religieuses, quelques cantates profanes, des compositions symphoniques, de la musique de chambre et des pièces de clavecin (Mme Landowska). A l'origine, les exécutions manquaient d'assurance et de cohésion; aujourd'hui, grâce à l'opiniâtreté et à l'enthousiasme de M. Zimmer, ainsi qu'aux rares qualités de musicien qu'il possède, elles ne sont plus loin d'atteindre l'idéal.

Il faut espérer que l'effort de M. Zimmer ne sera point isolé et que d'autres organismes se créeront encore, qui contribueront à présenter les œuvres anciennes au public, non plus sous un aspect parcellaire et comme des sortes de parenthèses destinées à varier l'impression produite par la musique moderne, mais bien sous

---

1) Pour être juste, mentionnons que le directeur des Concerts Durant a toujours eu à cœur de composer des programmes aussi unitaires que possible.

une forme systématique et avec la préoccupation d'un groupement méthodique et d'une irréprochable ordonnance historique et esthétique.

Jusqu'à présent, l'une des raisons qui ont le plus fait obstacle à ce que des progrès soient réalisés dans cet ordre d'idées, consiste dans le fait que l'histoire de la musique n'est enseignée dans aucun conservatoire, ni dans aucune université belges[1]). Il y a là une grave lacune, qui, espérons-le, ne tardera par à être comblée. Quelques individualités isolées, telles que M. Closson et le signataire de ces lignes s'efforcent, dans leurs cours libres, de donner le goût de l'histoire musicale aux auditeurs qui veulent bien s'intéresser à leurs leçons. Leurs efforts n'ont certes pas été totalement inutiles[2]); mais il est évident que la situation ne deviendra vraiment normale, que lorsque l'enseignement de l'histoire de la musique aura été officiellement organisé et que l'on pourra obtenir dans les universités des diplômes de docteur en musique. En attendant, le petit groupe que constitue la section belge de la S.I.M. pourra, tout en préparant la voie à cette réforme nécessaire, rendre de grands services à la cause de la musicologie et de la musique ancienne.

Bruxelles. **Charles Van den Borren.**

Gluck's »Orpheus« in Mézières (Schweiz).

Die Schweiz beginnt nach und nach sich der lange stiefmütterlich behandelten theatralischen Kunst anzunehmen. Die Bühnen in Zürich, Basel, Bern, St. Gallen bringen im Winter die Meisterwerke der Oper, einschließlich Wagner, zu würdiger Darstellung. In Zürich wurde mit Unterstützung des Vereins schweizerischer Tonkünstler die Aufführung der Oper »*Misé Brun*« des Schweizers P. Maurice ermöglicht. Basel wagte sich bald nach der Dresdner Uraufführung an den »Rosenkavalier« und plant für den nächsten Winter die Aufführung einiger musikalischer Bühnenwerke baslerischen Ursprungs, darunter Hans Huber's Oper »Simplicius«. Im Sommer ist durch die meist an patriotische Gedenktage anknüpfenden Festspiele großen Stils der Boden für theatralische Darstellungen gewonnen worden. Ihn für die höhere Kunst fruchtbar zu machen, darauf zielten die Aufführungen des »Götz von Berlichingen« in Diessenhofen, die Tellfestspiele in Altorf, die Aufführung der »Braut von Messina« in den Ruinen des römischen Amphitheaters bei Brugg und in neuerer Zeit das Freilichttheater Hertenstein am Vierwaldstättersee, ab. Künstler von Beruf und Leute aus den Kreisen der Bevölkerung schließen sich zu gemeinsamem Werk zusammen. Diesen Bestrebungen verdankt auch das Theater in Mézières, eine Bahnstunde ob Lausanne im Hügelland des Jorat gelegen, seine Entstehung. Äußerlich allerdings ein fast zu primitiver, aber vollständig geschlossener Bretterbau, teilt es mit Bayreuth den Vorzug der Lage, indem die liebliche Landschaft mit dem Blick auf die Greyerzeralpen zu stiller

---

1) On nous signale cependant qu'il existe, à l'Université de Liège, un cours libre d'Histoire et d'Esthétique Musicales, profossé par M. Fierens-Gevaert.

2) Outre les leçons d'Histoire générale de la musique que fait M. Closson aux *Cours d'Art et d'Archéologie* de Bruxelles et celles d'Histoire de la musique de clavier que fait l'auteur de ces lignes à l'*Université nouvelle de Bruxelles*, signalons les conférences isolées (avec exécutions musicales) qui ont été faites dans ce dernier établissement, à partir de 1907: L'œuvre musicale des Troubadours, par Pierre Aubry; La chanson populaire en France, par J. Tiersot; Musique vocale-instrumentale du XVe siècle, par Henry Quittard; L'art de musique franco-belge au temps de la Renaissance, par Henry Expert; Les origines de la musique de clavier de Cabezon à J. S. Bach, par Calvocoressi (auditions par Joachim Nin); Les origines françaises de la musique de clavier actuelle, par G. Jean-Aubry (auditions par J. Nin); L'humour en musique, par Octave Maus. Rendons également hommage aux efforts accomplés à Liège, par le Dr Dwelshauvers, et à Gand par le Dr Paul Bergmans, pour répandre le goût de la musique ancienne par l'enseignement de l'histoire musicale.

Sammlung einladet. Die Gründung des »*Théâtre du Jorat*« leitet sich direkt von einem historischen Festspiel anläßlich der waadtländischen Zentenarfeier für die Zugehörigkeit des Kantons zur Schweiz ab. Seit 1908 finden in Mézières Aufführungen von Stücken des Dichters René Morax und des Komponisten Gustave Doret statt.

Die verhältnismäßig große szenische Einfachheit, die der »Orpheus« beansprucht sowie die Möglichkeit, die guten Chorkräfte des Landes heranzuziehen, führten wohl dazu, Gluck's Werk heuer in Mézières zur Darstellung zu bringen.

Die Aufführung ist denn auch in schlichter Größe vor sich gegangen. Zu Erörterungen gibt die Aufstellung des Chores Anlaß. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Chor in der Oper als in die Handlung eingreifend, nicht wie in der griechischen Tragödie, als außer den Dingen stehend gedacht ist. In Mézières trat er durch Pforten, die zu beiden Seiten des Proszeniums angebracht waren auf und nahm seine Aufstellung auf einer Freitreppe, die vom Orchester zur Bühne emporführte. Von hier aus nahm er übrigens in maßvollen Bewegungen an der Handlung teil und breitete sich zuweilen, soviel der Platz es erlaubte, auf der Bühne aus. Man konnte sich das Unnatürliche nicht verschweigen, wenn z. B. der Chor der Furien, größtenteils dem szenischen Bilde entrückt, aber sichtbar, dem um Erbarmen flehenden Orpheus sein »Nein« entgegendröhnte, zumal die Hadesdekorationen mit starken Perspektiven und lebhaften Farben wirkten. Andrerseits sollen die Vorzüge, die durch diese, die dramatische Schlagkraft der Chöre abschwächende Aufstellung zutage traten, nicht verkannt werden. Einmal bestehen sie in der Möglichkeit, größere Chormassen in einem sonst mehr auf intime Wirkungen ausgehenden Theater heranzuziehen, was der musikalischen Ausführung zugute kommt. Ferner ist das schwierige Problem, die Massen während der Soloszenen in die Grenzen nicht überschreitender Weise zu beleben, glücklich umgangen. — Den Orpheus gab Mme. Breßler-Gianoli mit einer natürlichen, schauspielerischen Vollkommenheit, wie man sie in Deutschland selten zu sehen bekommt. Die Balletts wurden in griechischem Sinne ebenfalls von der einheimischen Bevölkerung ausgeführt. Die musikalische Leitung lag in den Händen des auch als Komponist bekannten Gustave Doret, der das Werk unter Saint Saëns' persönlicher Anteilnahme aufs feinste ausgearbeitet hatte. Über die »Einrichtung« gibt er selbst in einer kleinen Festschrift Auskunft, die außerdem die photographische Aufnahme einer Gluckbüste von Houdon zum erstenmal veröffentlicht und eine Einführung in den Orpheus aus der Feder von William Cart enthält.

Die namentlich durch die Heranziehung der einheimischen Chöre im schweizerischen Volksleben wurzelnde Darbietung des Gluck'schen »Orpheus« übte eine tiefe Wirkung auf die Zuschauermenge aus, und man hatte in Mézières das Gefühl, jenem Ideal des Festefeierns sich zu nähern, wie es, Kunst, Natur und Geselligkeit vereinend, Gottfried Keller bei der Abfassung seines Aufsatzes »Am Mythenstein« vorgeschwebt haben mag.

z. Z. St. Gallen. **Albert Nef.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S.I.M.

Numéro du 15 Juini.

Lulli gentilhomme et sa descendance, par **J. Ecorcheville.**

Les fils de Lulli, Louis, Jean-Baptiste et Jean-Louis, ont montré une fois de plus que le génie n'est pas héréditaire. Les charges musicales du père finirent par échapper à ces aventuriers sans talent, et la postérité masculine de la famille Lulli s'éteignit avec eux en 1750.

Les fils de Lulli ont laissé à eux trois 11 partitions, — quelques unes ne sont pas parvenues jusqu'à nous, — il est fort possible que ces opéras aient nécessité la collaboration de quelque musicien étranger à la famille Lulli, et ne soient que pour une fort petite part, l'œuvre de ceux qui les signèrent.

La Fugue, par **Machabey.**

On considère généralement la fugue comme une composition régie par des lois d'ordre tonal. L'analyse très serrée, d'une fugue de Bach vient nous demontrer le contraire. La fugue tire son unité de l'équilibre de ses organes coustitutifs: elle est fondée essentiellement, et avant tout sur le rythme.

Souvenirs de H. M. Berton.

Son retour à Paris. Etat de l'orchestre de l'Opéra à cette époque. La révolution musicale, et les premiers triomphes de Gluck. (fin.)

En tournée sur le Volga, par **Ellen von Tideböhl.**

Vorlesungen über Musik.

Breslau. Prof. Dr. O. Kinkeldey in den Akademischen Vorlesungen für Damen 7 Vorträge über Richard Strauß und seine Kunst mit besondrer Berücksichtigung der Musikdramen.

Ratzeburg. Im hiesigen Kgl. Lehrerseminar veranstaltete Seminar-Musiklehrer E. Callies fünf musikgeschichtliche Klavierabende, die wohl als einer der ersten Versuche gelten dürfen, auch an Seminaren das musikgeschichtliche Studium in größerem Umfange praktisch zu betreiben. Zunächst wurde ein Überblick über die Geschichte des Klaviers sowie der Klaviermusik bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts gegeben, woran sich Proben aus der Klaviermusik im 18. Jahrhundert (J. Kuhnau, S. Scarlatti, P. E. Bach, J. W. Häßler, M. Clementi, an einem weitern Abend Händel, Bach, Haydn, Mozart) anschlossen. Beethoven und der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts war je ein Abend gewidmet.

Malines. Charles Martens an einer Assemblée générale de »*l'Art à l'Ecole et au Foyer*«: über les Origines et le Développement du Style instrumental. Mit violinistischen und pianistischen Vorträgen von Prof. Adriaens und M. Parmentier. Werke von L. Milan, G. Gabrieli, G. Diruta, G. Frescobaldi, Chambonnières, J. Froberger, J. Lafosse, A. Corelli und J. B. Loeillet.

Vaè bei Budapest. Prof. Dr. A. Hermann, Herausgeber der ungarischen Musikologie, im Konservatorium (für ein größeres Publikum) über Musikästhetik. Dieses Konservatorium ist von Prof. Julius Major Josef Sàgh übergeben worden, der aus der früheren Musikschule ein Konservatorium höheren Stiles einrichtet.

Nachtrag zu den Vorlesungen an Hochschulen im Sommersemester 1911.

Breslau. Prof. Dr. Kinkeldey liest über Beethoven's Leben und Werke, 2 Std. Ferner finden musikwissenschaftl. Übungen, verbunden mit Collegium musicum statt, $1^1/_2$ Std.

Notizen.

Colmar i. E. Hier starb am 4. Juli Paul Runge, der Herausgeber der »Sangesweisen der Colmarer Handschrift« (1896), der »Gesänge der Geisler des Pestjahres 1349« (1899) und der Lieder des Hugo von Montfort und der Melodien des Burk Mangold (1906) u. a. Runge ist am 2. Jan. 1848 in Heinrichsfeld in Posen geboren und lebte seit 1873 in Colmar, wo er sein besonderes Interesse der elsässischen Musik im Mittelalter widmete.

München. Des am 2. Juli gestorbenen großen Dirigenten Felix Mottl ist wegen seines Interesses für ältere Musik auch an dieser Stelle zu gedenken. Mottl gehörte noch der Periode von Bearbeitern an, die es für notwendig erachteten, die Werke der Generalbaßepoche einer mehr oder weniger modernen Neuinstrumentation zu unterziehen, damit sie der heutigen Generation sich erschließen könn-

ten. Mottl ist indessen ein besondrer Fall und kann nicht so ohne weiteres mit Robert Franz zusammengestellt werden. Musikalisches Vollblut gerade in klanglicher Beziehung und aufgewachsen mit dem berauschenden Orchester Wagner's, spielte für ihn der moderne, Wagner'sche Orchesterklang eine entscheidende Rolle, den er — ein Zeichen echt künstlerischer Naivität — auch modernen Werken zugute kommen lassen wollte, so daß er dem von ihm bearbeiteten Barbier von Bagdad von Cornelius gewissermaßen ähnlich gegenüberstand wie den Werken Bach's, Händel's und Rameau's. An der Oper von Cornelius haben auch die modernen Musiker gleichsam am eigenen Leibe erkennen gelernt, was es heißt, an die Instrumentation fremder Werke Hand anzulegen und sie unter einem erborgten Gesichtspunkt — sei es die Instrumentation von Mozart, Beethoven, Wagner oder Strauß — zu betrachten, bzw. neu zu gestalten. Übrigens hat Mottl in späteren Jahren teilweise seine Bearbeitungen älterer Werke den Prinzipien der heutigen Musikwissenschaft anzupassen gesucht, wie seine Bearbeitung des 6. brandenburgischen Konzerts von Bach zeigt. Er hat in diesem nicht nur das Klavier hinzugezogen, sondern auch die Teilung von *Concerto* und *Concertino* vorgenommen und sich in diesem speziellen Fall päpstlicher gezeigt als der Papst, sofern eine solche Teilung bei diesem Konzert nicht beabsichtigt ist.

Stuttgart. Am 8. Juli starb der angesehene Komponist Samuel de Lange (geb. 22. Feb. 1840 in Rotterdam), früher besonders als ausgezeichneter Orgelvirtuos bekannt. De Lange hielt auch am Konservatorium die musikgeschichtlichen Vorlesungen und hatte (1888) Muffat's *Apparatus musico-organisticus* für den praktischen Gebrauch herausgegeben.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Abert, Hermann, Robert Schumann. 2., vollständig neubearbeitete und vermehrte Auflage. In »Berühmte Musiker.« Lex. 8°, 111 S. Berlin, Harmonie-Verlag, 1910. ℳ 4,—.

Aus der Jugendschrift A.'s ist hier eine kräftige Mannesarbeit geworden, die trotz der diesen Biographien eng gezogenen Grenzen in der Schumann-Literatur ihren selbständigen Wert besitzt. Dieser ist in dem ersten Kapitel: Schumann's geschichtliche Stellung, sowie in den Einleitungen zu den Abschnitten über die einzelnen Kompositionsgattungen zu erblicken. Nirgends findet man die verschiedenen literarischen, politischen und musikalischen Strömungen, die für Schumann's Entwicklung maßgebend wurden, so einheitlich und klar dargestellt wie hier. Freilich wird man Sch.'s Ausspruch, daß ihn »alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen,« »affiziere«, wohl nicht allzu wörtlich nehmen, und selbst im Sch.'schen Sinn nicht auf die späteren Jahre ausdehnen dürfen. Sowohl das religiöse Gefühl wie der Sinn für philosophische Fragen waren bei Sch. sehr schwach vertreten; kein bedeutender deutscher Musiker vor ihm hat so wenig Anregungen aus der Religion bezogen wie Sch. Doch dies nebenbei. Die Lebensgeschichte ist kurz und schlicht erzählt. Eine Charakteristik von Sch. als Dirigent hätte nicht fehlen dürfen, um besonders seine Stellung in Düsseldorf erklärlich finden zu können. Den — ersehnten und erstrebten — Doktorhut erhielt Sch. nicht von der Leipziger, sondern von der Jenaer Universität (S. 39). Der oft recht geschmacklose, dem trefflichen Text beigegebene Bildersegen fällt natürlich nicht einem Manne wie Abert zur Last. A. H.

Altenburg, Johann Ernst. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Zwei Teile. Halle 1795. Neudruck im Verlage von Rich. Bertling, Dresden 1911.

Die von Bertling veranstaltete anastatische Neuausgabe des für Musik-, Militär- und Kulturhistoriker gleich interessanten Altenburg ist sehr dankenswert; sie erschließt einem breiteren Leserkreis das dem Forscher wohlbekannte treffliche Buch, das außer dem Technischen der alten Trompeterkunst auch die Zunftverhältnisse eingehend schildert und dem ehrwürdigen Wesen, kurz bevor es der

neuen Gewerbefreiheit zum Opfer fällt, ein liebevolles Denkmal errichtet. Der Neudruck selbst befriedigt noch nicht ganz: das Papier, wenngleich Bütten, ist zu schwach und der Druck ungleich.

C. Sachs.

Auerbach, F. Die Grundlagen der Musik. Leipzig, J. A. Barth. ℳ 5,—.

Bernstein, Nic. D. Anton Rubinstein. Universal-Bibliotbek. 16°, 112 S. Leipzig, Ph. Reclam 1911. ℳ —,60.

Eisenmann, Alex. Elementartechnik des musikalischen Vortrags. Stuttgart, A. Auer's Verl. ℳ 1,20.

Hanitzsch, Mart. Predigt am Bach-Festgottesdienst, geh. üb. Matth. 6, 9—13. 16 S. 8°. Leipzig, P. Eger 1911.

Klauwell, Otto. Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 8°, VIII u. 426 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910. ℳ 6,—.

Klauwell hat das entschiedene Verdienst, für seinen Vorwurf den richtigen Zeitpunkt mit glücklichem Griff gewählt zu haben; denn die ganze ästhetische und geschichtliche Konstellation der Gegenwart zeigt deutlich, daß wir uns wieder einmal an einem Halte-, vielleicht an einem Wendepunkt in unseren Anschauungen vom »Ausdruck der Musik« befinden. Der Standpunkt nun, den K. zur Programmusik einnimmt, ist ein höchst korrekter: nichts weniger, aber leider auch nichts mehr. Er läßt sich in ein einziges Werturteil zusammendrängen, nämlich: ein programmusikalisches Werk ist auch ohne Programm rein musikalisch verständlich — *placet*, oder in negativer Fassung: es verliert seinen musikalisch logischen Aufbau durch den Anschluß an sein Programm — *displicet*. Mit Hilfe der positiven Form dieses Urteils wird beispielshalber die Programmusik der Klassiker »gerettet«, etwa die Pastoralsinfonie Beethoven's: eine Unredlichkeit; denn dies Werk kann und soll nach dem Willen seines Schöpfers eben nur als Programmmusik aufgefaßt werden. Um wieviel ehrlicher war doch einst D. Fr. Strauß in seinem Bekenntnisbuch, der die heroische, Pastoral- und Chorsinfonie einfach verwarf! K. schwingt seinen Maßstab eher ein bißchen schulmeisterlich, als daß er mit ihm Wasser aus dem Gestein schlüge; obwohl manches richtige Urteil im ganzen, manches treffende Wort im einzelnen dankbar anerkannt werden soll. Er hat einer etwas bequemen Buchmacherei gehuldigt; seine Arbeit ist viel weniger Geschichte, als ein bloßer Führer durch die Programmusikliteratur, und seine Analysen, die in trefflicher Uniformierung im Gänsemarsch aufmarschieren, sind deshalb so gleichgültig und ermüdend, weil man das Urteil des Verfassers von vornherein kennt. Dem entspricht die bequeme und äußerliche Einteilung des Stoffes nach der Nationalität der Komponisten. Nur ein Beispiel! Raff kommt bei K. brav hinter Liszt; wieviel richtiger und geistvoller nennt Kretzschmar Raff »den gläubigsten und fleißigsten Schüler von Berlioz!« Nach einem positiven Glaubensbekenntnis, das bei einem solchen Buche unerläßlich ist: was K. in der Musik eigentlich sieht, welches die Inhalte sind, die in der Musik zu suchen, und auf welche Weise sie zu finden sind, suchen wir bei K. vergebens. Völlig ablehnen muß ich die Darstellung, die K. von der Entwicklung der Programmusik im 16. und 17. Jahrhundert gibt. Das ist zum größten Teil Darstellung aus zweiter und dritter Hand, und der bloßen Abrundung wegen, aus dem leidigen Drang nach Vollständigkeit geschrieben. Es genüge, zu sagen, daß die venezianische Opernsinfonie mit keinem Wort erwähnt wird. Speziell bei Biber, dessen Passionssonaten jüngst A. Heuß eine prächtige Studie gewidmet hat, macht K. die Bemerkung: »daß die Violinsonate bei der geringen Vielseitigkeit(!) violinistischer Wirkungeu nicht zu programmatischen Zwecken zu gebrauchen war . . .«

Alfred Einstein.

Liszt, Franz. Ein Gedenkblatt v. seiner Tochter. München, F. Bruckmann. ℳ 2,—.

Littleton, Alfred H. Catalogue of 100 works illustrating history of music-printing XV to end of XVII century. London, Novello, 1911. pp. 38, crown 4to.

Books in his own library, result of 35 years' collecting. Exhibited in cases at London Congress, 29 May—3 June 1911, and one of the most interesting features thereat. Catalogue grouped into Germany and Switzerland, 10 pages; Italy, 9; France and Netherlands, 2; England, 13. Running commentary on most items, with facsimile illustrations.

The early processes of music-printing were, in the order of their arising, roughly as follows:—letter-press printing with wooden types (c. 1430); ditto with cast-metal types (c. 1452); musical stave-lines printed and music-notes added either by pen or as "pattern-printing" (Patronendruck) by wooden hand-punch (c. 1460); music-notes printed with metal type in correct position and stave-lines ruled through afterwards by pen (c. 1473);

both stave and note printed, with metal types, in two printings (c. 1480); stave and notes entire pictorially from cut wooden block (c. 1487); note and fragment of stave on one metal type, placed in juxtaposition to others (c. 1525 by Pierre Haultin of Paris and so to date). Copperplate-engraving is another subject.

Earliest known specimen of music-notation printed in with the letterpress, i. e. not pattern-printing, is Jean Charlier de Gerson's "Collectorium [dissertation] super Magnificat", folio, printed by Conrad Fyner at Esslingen, near Stuttgart, 1473; but contains only 5 notes of music illustrating a statement; leaves stave-lines to be ruled by hand; rare. From 1476 onwards Ulrich Halm at Rome, and others, began regularly printing missals with either stave or music-notes, or eventually with both in 2 printings. Earliest known specimen of music-type applied to mensural (not plain-chant) music is Franciscus Niger's "Grammaticus brevis", printed in 1480 at Venice by Theodorus Francus, who must have had a complete fount of music-type; rare, and not yet noticed in books of reference. The "Musices Opusculum" of Antonio Burzio of Parma (1450—1518), printed in 1487 at Bologna by Ugone de Ruggeriis, is one of the earliest specimens of entire wood-block music-printing. Ranulph Higden's "Polycronicon, englyshed by Syr Johan de Trevysa" printed at Westminster in 1495 by Caxton's successor Wynkyn de Worde, contains in a single illustration the first English specimen of music-notation; set up for one printing by ordinary rules and quads, and so in a way anticipating Haultin. The 18 Motette a Cinque, printed in 1505 at Venice by Ottaviano dei Petrucci, alias Petrutius Forosempronensis (1466—1539), are one of the early specimens of this pioneer of practical general music-printing (with 2 printings); one single complete copy known, and here cantus superus only. In the Odes of Petrus Tritonius, printed in 1507 at Augsburg by Erhard Oeglin, Germany claims its first printing of non-liturgical music; the metal type was coarser than Petrucci's; the volume exhibited ends:— "Inter germanos nostros fuit oeglin erhardus, Qui primus nitidas pressit in aere notas. Primus et hic lyricas expressit carmine musas, Quatuor et docuit vocibus aere cani." The musical claims in last two lines are noteworthy, and apparently there is a pure intended.

There are many detached brochures on history of music-printing. See W. H. Cummings at Mus. Association 4May 1885. Present author read lecture at 1904 Music Loan Exhibition (Scott's "English Music" 1906, page 478). The Musicians' Company, with charter of 1469, (see Z. X, 276, June 1909), is coeval with music-printing; and author is this year's Master of the Company. The monograph in Grove's Dictionary is good, but might be written up, consulting foreign authorities.

Manderscheid, Paul. Der traditionelle Choral. Düsseldorf, L. Schwann. ℳ 1,—.

Mitjana, Rafael. Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala. Avec une introduction bibliographique par I. Collijn. Tome I. Musique réligieuse I. Lex.-8°. VIII, VI und 251 Seiten. Broschiert. Upsala, 1911. Vertrieb für sämtliche außerschwedische Länder L. Liepmannssohn, Berlin ℳ 20,—.

Noack, Vict. Der deutsche Arbeiter-Sängerbund. Eine Materialsammlg. des Bundes-Vorstandes. gr. 8°. 107 S. Berlin 1911. Leipzig, A. Mehner. ℳ —,75.

Pfohl, Ferd. Richard Wagner. Velhagen u. Klasing's Volksbücher. Lex.-8. 33 S. m. 19 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen u. Klasing 1911. ℳ —,60.

Piel, P., Harmonielehre unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchl. Orgelspiel zunächst für Lehrer-Seminare. 10. Auflage, besorgt von Paul Manderscheid. Düsseldorf, L. Schwann.

Die 1. Auflage dieses Werkes wurde vor mehr als 20 Jahren durch Heinrich von Herzogenberg in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (VI,133—137) gründlich besprochen und mit viel Lob ausgezeichnet. Manche Verbesserung und Erweiterung hat der Verfasser im Lauf der Jahre dem Werke zukommen lassen, Vorliegende 10. Auflage hat nach des Verfassers Tode († 1904) dessen Schüler Paul Manderscheid besorgt, der in pietätsvoller Weise durchweg den früheren Text beibehalten hat, dafür aber das Kapitel über den gregorianischen Choral und dessen Begleitung vollständig neu bearbeitete und mit den neueren Anschauungen hierüber in Einklang brachte. In Wort und Beispiel wird z. B. im allgemeinen der Grundsatz ausgesprochen, bei melismatischen Gesängen nicht Töne sondern Tongruppen zu begleiten, damit die einzelnen Figuren mög-

lichst zum Ausdruck kommen. Diese übersichtliche und möglichst klare Abhandlung wird im Kreise der katholischen Organisten viele und große Dienste leisten. — Ebenso erwünscht ist die breite Abhandlung über die Modulation bei der so reichen Anwendung beim katholischen Gottesdienste. Ich hätte sogar gern gesehen, wenn wenigstens eine kurze Anleitung zu Riemann's Umdeutungsmethode der Akkorde Platz gefunden hätte; bei meinem langjährigen Theorieunterricht habe ich gute Erfolge hierin erzielt. Die Lehre vom Kontrapunkt usw. nach der Methode von Jos. Fux »*Gradus ad Parnassum*« bildet den Schluß des Buches. Zahlreiche gut gewählte Beispiele begleiten den Text vom Anfange bis zum Schlusse; die Diktion des Werkes ist, wenn auch ab und zu etwas gedehnt, doch klar. E. v. Werra.

Prod'homme, J.-G., et **Dandelot**, A. Gounod (1818—1893). Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits. 40 planches hors texte. 2 vol. 8°, XII, 332 et 284 p. Paris, Ch. Delagrave, 1911. à Frs. 3,50.

Riemann, Ludw. Das Wesen des Klavierklanges. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 6.—.

Salis, P. N. v., O. S. B. Oberammergau u. sein Passionspiel. Erinnerungen u. Gedanken aus der Spielzeit 1910. kl. 8°, 24 S. Mergentheim, C. Ohlinger 1911. ℳ —,30.

Schering, Arnold, Geschichte des Oratoriums. Bd. III der kleinen Handbücher der Musikgeschichte. Gr. 8°, 647 u. XXXIX S. Beilagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 10,—.

Schroeder, Leopold von. Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. 8°. 256 Seiten. München, J. F. Lehmann's Verlag, 1911. ℳ 6.—

Segnitz, Eugen. Franz Liszt Kirchenmusik, Musikalisches Magazin. 8°. III, 52 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1911. ℳ —.70.

Stumpf, Carl. Die Anfänge der Musik. Mit 6 Fig., 60 Melodiebeisp. u. 11 Abb. 8°, 200 S. Leipzig, J. A. Barth. ℳ 6,60.

Thode, Daniela, Richard Wagner. München, F. Bruckmann. ℳ 2.—.

Untersteiner, Alfredo. Storia della musica; 3 edizione intieramente riveduta e ampliata; U. Hoepli, Milano, 1910 (aus den Manuali Hoepli), 423 S. 16°, geb. L. 4.—.

Die erste Auflage von 298 S. erschien 1893; die zweite, 330 S., Ende 1901 und 1910 die wieder um 93 S. vermehrte dritte. Die zweite besprach im Jan.-Heft 1902 uns. Ztschr. J. W[olf], dem der Abschnitt über mittelalerliche Musik (jetzt 94 S.) freilich wenig behagte, wie auch der kurze über frühere; hoffentlich sind diese Partien jetzt »intieramente rivedute«. Das Folgende dagegen (294 S.) schätzte Wolf weit höher, und ich zähle das Werk zu den besten kleinen Musikgeschichten für die Zeit seit 1600: hier redet ein urteilsfähiger Sachverständiger, frei von schrullenhafter Subjektivität; der ausgesprochen italienische Standpunkt hat auch für Ausländer Interesse; die knappe Stilkennzeichnung besitzt meist die nötige Schärfe; die Schreibart ist gewandt und schlicht. — Verhältnismäßig eingehende Behandlung findet die Musik seit um 1850 (315—411); schon bei den drei »*Rivoluzionari dell'arte*«: Berlioz, Liszt, Wagner (Kap. 20) hat U. die Kühnheit manches abzulehnen, was ihm als widermusikalisch oder als organisch fehlerhaft erscheint (vgl. S. 321 gegen H. Wolf's Verwagnerung des Liedes); und recht kühl, mindestens abwartend verhält er sich zu den neu'sten dreusten Deutschen und Franzosen (*L'ora presente* 380—407). — Bei seiner gut italienisch nationalen Gesinnung ist es freilich auffallend, daß U. im wesentlichen festhält an der elenden Wagner'schen Fable convenue vom tiefen Verfall der italienischen Opera seria des 18. Jh.; auch ignoriert er im Literaturverzeichnis die für diese Frage wichtigen Aufsätze H. Kretzschmar's in den Peters-Jahrbüchern. Das bietet zugleich ein Beispiel dafür, daß diese Auswahlen zu jedem Kapitel, an sich löblich, noch einiger Verbesserung bedürfen. Übrigens stören gerade hier wieder die vielen Druckfehler, schon von Wolf gerügt; also sind sie wohl weniger dem Schriftsteller anzurechnen, als dessen Feinden: Setzern und Faktoren.

L. Scheibler.

Vivell, Cölestin. Vom Musik-Traktate Gregors des Großen. Breitkopf & Härtel. ℳ 4.—.

Volkmann, Hans. Emanuel d'Astorga. Erster Band: Das Leben des Tondichters 8°, 216 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

Wer je die Aufgabe hatte, sich mit der Lebensbeschreibung eines alten und älteren Musikers zu befassen, und dabei Kritik an den Quellen übte, weiß, daß sie am trübsten fließen, daß das Gold der Wahrheit am meisten mit Schlacken vermischt ist in der romantischen Periode

der musikalischen Geschichtschreibung. Der Forscher, der einmal die Geschichte der Musikgeschichte schreiben wird, wird bemerken, wie wenig es jener Periode um die historische Wahrheit eigentlich zu tun war: sie sucht nicht das sicher Gegebene zu vertiefen, auf Grund aller Tatsachen nach dem innern Gesetz zu forschen, das im Leben und Schaffen jedes großen Künstlers waltet; sondern liebt es, für die Biographie eines Tondichters seine Werke willkürlich auszumünzen, sie nach einem vorgefaßten Begriff in den Rahmen eines biographischen Ideals zu zwängen, dessen Entstehung nachzugehen in jedem Falle allerdings von nicht geringem Interesse ist. Die Biographie stand im Dienst des Werkes: wo jener Zeit die Werke unbekannt blieben, geht sie an wirklich schicksalreichen Lebensläufen, wie z. B. an dem Giuseppe Corsi's, detto Celano, achtlos und ahnungslos vorüber, oder sie dient dem biographischen Interesse durch Fälschungen, wie im Falle Stradella oder Friedemann Bach.

Am schlimmsten hat sie wohl der Lebensbeschreibung d'Astorga's mitgespielt. Schon Hawkins hat in sie einige anekdotische Züge hineingetragen, die wahr, aber auch unwahr sein können; Friedrich Rochlitz aber hat dann, im 2. Bande seines Werkes »Für Freunde der Tonkunst« (1825) aus ihr eine romantische Novelle gemacht, die später nicht ohne sein Verschulden als bare historische Münze genommen wurde, und eine ganze Kette wahrhaft tragikomischer Irrtümer im Gefolge hatte. Es ist sehr lehrreich, an der Hand des Verfassers diesen verschlungenen Irrfahrten und Irreführungen nachzugehen: das Leben Astorga's ist zum Prüfstein für die wissenschaftliche Moralität so manchen Forschers geworden!

Wie sich die Biographie Astorga's noch in neuester Zeit ausnahm, möge man in dem Artikel in Grove's Lexikon nachlesen, der »die Phase der reichsten Entwicklung der Astorga-Märchen repräsentiert«. Demgegenüber blieb Volkmann nichts anderes übrig, als das Leben Astorga's auf völlig neuen Grundlagen aufzubauen. Es ist ihm gelungen, Schritt vor Schritt, in vorsichtigster Untersuchung, mit mustergültiger Sorgfalt in der oft mühevollen Erlangung und Verwertung neuen oder bisher unbeachteten Materials fast alle Abschnitte seines Lebens zu erhellen; nur das Todesdatum ist im Dunkel geblieben. An die Stelle eines romantischen Schicksals ist das typische Leben eines vornehmen Musikdilettanten getreten, wie es etwa Gesualdo, Striggio, oder sein Zeitgenosse Marcello waren, mit dessen Leben man einige überraschende Ähnlichkeiten bei Astorga finden wird.

Man darf mit Spannung den 2. Teil des Werkes, der sich mit dem Schaffen Astorga's befassen und dem ein von Alfred Wotquenne vorbereiteter thematischer Katalog der Werke Astorga's den Weg bahnen wird, erwarten.

A. Einstein.

Wagner, Rich. Zwei unveröffentlichte Briefe an Robert v. Hornstein. Zur Erklärg. der auf Rob. v. Hornstein bezügl. Stellen in Wagner's: »Mein Leben« hrsg. von Dr. Ferd. Frhr. v. Hornstein. 8°. 27 S. München, E. W. Bonsels & Co. 1911. ℳ —.50.

Wagner's, Richard, Briefwechsel mit seinen Verlegern. In drei Bänden hrsg. von Wilhelm Altmann. I. Band. Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel. Gr. 8°, XI und 239 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 6,—.

Wohl die wenigsten hätten gedacht, daß dieser Briefwechsel so überaus interessant sei. Hat man sich erst einmal hineingelesen, so liest sich sehr vieles fast wie ein Roman, man läßt unwillkürlich der Lektüre des einen Briefes die der anderen folgen. Das liegt besonders an zweierlei: Einmal, daß es sich eben um einen Briefwechsel überhaupt handelt, indem in dankenswertester Weise die Briefe des Verlagshauses ebenfalls mitgeteilt sind — und wie ausgezeichnet sind die Briefe stilistisch abgefaßt —, dann aber, weil die meisten Briefe direkt zusammenhängen, sie scharf ineinandergreifen. Bei manchen andern Briefwechseln, z. B. dem Wagner's und Liszt's, ist dies lange nicht in diesem Maße der Fall; fast jeder Brief fängt hier wieder mit etwas anderm an, er steht für sich, weil Liszt selten so recht auf die Fragen Wagner's — der sich darüber auch einmal beklagt — einging. Besonders das unmittelbare Ineinandergreifen gibt dem Verlags-Briefwechsel die oft romanartige Spannung, von der die Rede war. Daß es an und für sich nicht an Höhepunkten und plötzlichen Abkühlungen fehlt, ist bei einem Wagner'schen Briefwechsel fast selbstverständlich. Dramatisch gehts auch hier zu.

In historischer Beziehung ist der Briefwechsel nach verschiedenen Seiten hin von Wichtigkeit. Über Wagner und die meisten seiner Werke erfahren wir manches Neue, ferner verschafft der Briefwechsel überhaupt einen Einblick in das musikalische Verlagswesen der in Frage

stehenden Zeit. Wagner ist sich bewußt, daß für ihn überhaupt kein andrer deutscher Verlag in Betracht kam, wie wir es heute als ein Glück ansehen dürfen, daß Autor und Verlag im ganzen so trefflich aufeinander einzugehen wußten. Wieviel Zeit und Nervenkraft kostete Wagner sein Verhältnis zu seinem ersten Verleger (Meser in Dresden) betreffs der Partituren des Rienzi bis Tannhäuser, wie glänzend wickelte sich hingegen das große Unternehmen mit dem »Tristan« ab.

Gerade hierüber wäre vieles zu bemerken. Die grandiose Selbsttäuschung, der sich Wagner hinsichtlich der Aufführung des Werkes hingab, findet natürlich hier den sprechendsten Ausdruck. Fast wie ein Verlagsmärchen mutet es an, wenn sich Wagner, der den zweiten Akt noch nicht einmal beendigt hatte, sich einen Vorschuß darauf geben läßt, daß das Werk nach seiner Erstaufführung sofort in Hannover und München aufgeführt würde (Brief vom 17. März 1859), ein Märchen besonders deshalb, weil die Verleger tatsächlich darauf eingingen. Überhaupt dürfte wohl noch nie vorher ein musikalisches Verlagsunternehmen von so großem Umfang abgeschlossen worden sein, wo der Autor das Honorar zum voraus bezogen hat. Im Buchhandel kam derartiges etwa vor, hier aber, wo es sich um den kostspieligen Stich einer der größten, bis dahin geschriebenen Partituren handelt, sind ja ganz andere Umstände ausschlaggebend.

Einen ganz eigenartigen Aufschluß erhält man über Wagner's Arbeitsenergie. Der dritte Akt des »Tristan« wird in Partitur gebracht, während der »Druckerlehrling« auf Manuskript wartet. Zwischen Wagner und den (drei) Stechern, die den dritten Akt zu stechen hatten, findet ein förmliches Wettarbeiten statt. Am 5. Juni 1859 schreibt Wagner von Luzern: »Haben Sie doch die Güte, mir genau anzugeben, wieviel von meinem Manuskript der Stecher täglich oder wöchentlich verbraucht; ich richte mich dann darnach und gedenke stets gleichen Schritt mit ihm zu halten, wobei ich immer etwas Überschuß für ihn berechnen werde«. Wer hätte gedacht, daß der Tristan so flott aufgearbeitet worden wäre. Bülow, gewiß ein ebenso fähiger wie energischer Arbeiter, konnte bei Abfassung des Klavierauszuges mit dem Autor nicht gleichen Schritt halten. Daß überhaupt ein so kompliziertes Werk, bevor es auch nur annähernd beendigt war, »ratenweise« gestochen wurde, steht wohl einzig da.

Trotzdem das Nibelungenprojekt, das in dem Briefwechsel eine große Rolle spielt, sich zerschlagen sollte, zerschlagen mußte, wenn man die Umstände ins Auge faßt, so liegt der Höhepunkt des Briefwechsels von seiten des Verlags in einem Brief, der sich mit dieser Angelegenheit befaßt. Am 5. August 1856 schreibt er: »Der Verlag Ihrer »Nibelungen« ist ja ganz unbestritten die wichtigste und ehrenvollste Unternehmung, welche die Gegenwart bietet und bieten kann; ja sie ist die einzige solche, von solcher Größe, solchem Belang, um uns vorläufig nur so auszudrücken. .... Woher soll auch Großes, nur Größeres kommen? Liszt's ‚Symphonische Dichtungen' machen die einzige Ausnahme.« Die Musiker kann man um diese Zeit suchen, die sich zu einer derartigen Beurteilung aufzuschwingen vermocht hätten.

Indessen sei auf keine weiteren Einzelheiten eingegangen, da es ihrer viel zu viele sind, die ihr großes Interesse haben. Einige Briefe gehören zu den längsten, die Wagner überhaupt geschrieben, und ist der Ton auch nicht so warm und so ungebunden, wie ihn Beethoven in seinen Briefen an diesen Verlag angeschlagen hat, ist meistens, wenn auch nicht immer, eine gewisse Reserve beobachtet, den Briefschreiber Wagner erkennt man in jeder Zeile. Auf die Geschäftspraxis versteht sich der Meister vortrefflich, an »Propositionen« ist er nie verlegen; fallen dem Verlag keine solche ein, er ist immer gleich mit einer solchen bei der Hand; sein Gedächtnis bewährt sich dabei glänzend. Daß der Briefwechsel in plausibelster Art, nämlich durch die Honorarbedingungen und das Eingehen des Verlags auf Wagner's Vorschläge, das steigende Ansehen und die wachsende Bedeutung des Meisters zu dokumentieren vermag, das zu verfolgen, macht ebenfalls einen gewissen Reiz der Lektüre dieses Briefwechsels aus. Welcher Unterschied zwischen dem ersten Brief (1831) und den beiden letzten Briefen (1874), die in Wagner's beißende Ironie getaucht sind und den Briefwechsel mit scharfen, zu seinem Gesamtwesen nicht passenden Dissonanzen abschließen. Daß diese letzten, kurzen Briefe, deren Anzeige in Altmann's Regestenwerk (R. Wagner's Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, 1905) fehlt, dem Briefwechsel beigegeben sind, darf man dem Verlag besonders hoch anrechnen als ein Akt von Selbstüberwindung im Dienste geschichtlicher Wahrheit.

Schließlich sei noch warm anerkannt, daß W. Altmann's Herausgabe an Sorgfalt wohl nichts missen läßt. A. H.

Besprechung von Musikalien.

Lœillet, J.-B. Sonates pour divers instruments et piano, harmonisées par Al. Béon. Paris, Lemoine & Cie.

Lorsque, l'été dernier, M. Béon et le soussigné furent chargés d'organiser, par délégation de la IMG., section belge, quinze concerts de musique ancienne au salon de l'*Art belge au XVIIe siècle*, il dut être entendu, tout d'abord, que les écoles italienne, française et allemande auraient leur place au programme. Si en effet le XVIIe siècle est celui de la peinture belge, la musique belge se trouve, durant la même période, dans un marasme presque complet. Entre les derniers maîtres de l'école du contrepoint néerlandais et Grétry, c'est le néant, ou à peu près. C'est ce qui donne un intérêt particulier aux excellents ouvrages de musique de chambre de Lœillet. On possède peu de renseignements sur ce musicien. Fétis, Grove et Eitner relatent seulement qu'il naquit à Gand vers la moitié du XVIIIe siècle, émigra à Paris en 1702, passa en 1705 à Londres où il fut engagé comme flûtiste à l'Opéra, séjourna à Munich, puis revint à Londres où il mourut en 1728, laissant une fortune de 16.000 livres sterling, gagnée dans des concerts de musique de chambre que l'artiste organisait chez lui. Nous avons fait faire dans les archives de Gand des recherches d'après lesquelles Jean-Baptiste Lœillet serait né en cette ville en 1653. D'autres musiciens de ce nom (d'origine évidemment française) ont, il est vrai, exercé à Gand vers la même époque, mais la date indiquée ci-dessus nous paraît la plus plausible.

Lœillet est incontestablement le plus attrayant et le plus doué des musiciens belges du XVIIe au XVIIIe siècle, avant Grétry. Nous ne dirons pas le plus intéressant historiquement; cet éloge s'adresserait plutôt à son prédécesseur Henri Dumont, dont les œuvres montrent de si curieuses recherches de style et d'expression, tandis que Lœillet exploite simplement la forme de la sonate italienne en honneur de son temps. Mais le compositeur gantois se recommande par l'abondance soutenue, la grâce et le charme de l'inspiration. Le style est celui de l'école française du même temps et nous n'hésitons pas, pour notre part, à placer Lœillet bien au-dessus de François Couperin, que l'opinion commune rapproche un peu trop de Rameau. Il suffit de comparer, aux Sonates de Lœillet, les *Concerts royaux* de Couperin, pour observer combien celui-ci est plus sec, plus froid que celui-là.

Un petit nombre seulement des compositions de Lœillet ont, à notre connaissance, été republiées de nos jours. Deux sonates ont paru à Londres, une suite pour piano a été recueillie par Pauer dans sa collection *Alte Klaviermusik*. M. Al. Béon a entrepris la publication méthodique de toutes les œuvres *da camera* du musicien gantois. La première série, qui vient de paraître, comprend les huit sonates: a) pour deux violons ou deux violes d'amour; b) pour violon et violoncelle ou violes d'amour et de gambe; c) pour violon; d) pour violoncelle; e) pour flûte et hautbois; f) pour hautbois; g) pour flûte; h) pour deux flûtes, — toutes avec piano ou clavecin d'après la basse chiffrée. Les réalisations de M. Béon sont pleines d'élégance, bien sonnantes et marquées au coin d'un goût très sûr. Son travail assure la mise en lumière d'un musicien charmant, injustement oublié.

Ernest Closson.

Erwiderungen.

In Heft 5 dieses Jahrgangs veröffentlich Erich M. v. Hornbostel musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang, die sich auch mit meinem Buche über »Kunst und Vogelgesang« beschäftigen. Neben freundlicher Anerkennung ist v. Hornbostel in manchen Punkten andrer Meinung. Da sich die diesbezügliche Kritik auf falschen Voraussetzungen aufbaut, sei es mir gestattet, einiges dazu zu bemerken. v. Hornbostel sagt S. 120: »Obwohl er sich darüber klar zu sein scheint, daß den Vogelgesängen keinerlei Tonsystem zugrunde liegt, interpretiert er doch die Tonschritte, wo eine solche Umdeutung überhaupt möglich ist, im Sinne unsrer Intervalle, ja er schiebt ihnen sogar eine harmonische Grundlage unter.«

So steht die Sache nun freilich nicht.

Erstens ist es für mich absolute Gewißheit, daß der Vogelmusik kein Tonsystem zugrunde liegt. Zweitens lauten zwei gesperrt gedruckte Sätze in der Zusammenfassung auf S. 64 meines Buches dahin, daß es zahlreiche Vogelmotive

gibt, »bei denen wir ... an die Intervalle unsrer Tonkunst erinnert werden« und »daß sich manche Motive auf einer sehr einfachen harmonischen Basis aufzubauen scheinen«.

Bei der so großen Schwierigkeit der Schilderung und Darstellung der tonlichen Verhältnisse in der Vogelmusik war es unbedingt geboten, allgemein verständliche Vergleiche anzustellen, und daß ich dazu die Tonverhältnisse der Musik der abendländischen Kulturvölker wählte, war selbstverständlich. Eine Identifizierung habe ich keinesfalls beabsichtigt. Da ich mich zu den in meinem Buche niedergelegten Ansichten erst nach zahlreichen Beobachtungen durchgearbeitet habe, muß ich es zurückweisen, wenn v. Hornbostel behauptet, daß »der Wunsch und die Begeisterung die Eltern des Gedankens« gewesen seien.

Weiter will ich auf die Ausführungen des Herrn v. Hornbostel an dieser Stelle nicht eingehen. Nur möchte ich noch bemerken, daß, falls sich eine regelmäßig und nicht zufällig einmal auftretende Fünfzähligkeit im Vogelgesang nachweisen läßt — und das scheint in der Tat der Fall zu sein —, sich niemand mehr freuen würde als der Schreiber dieser Zeilen, dessen Hauptgesichtspunkt beim Abfassen seines Buches war, die tatsächlichen Verhältnisse in der Vogelmusik möglichst erschöpfend zu erkennen und in das rechte Licht zu setzen.

Prof. Dr. **B. Hoffmann.**

Herr Prof. Hoffmann bezeichnet die musikalischen Interpretationen von Vogelgesängen, die er in seinem Buch gegeben hat, nunmehr mit Nachdruck als subjektive, scheinbare Ähnlichkeiten und populäre Darstellungsmittel. Es ist dies ganz im Sinne meiner Kritik, und ich bedauere lebhaft, den Autor von »Kunst und Vogelgesang« so vollständig mißverstanden zu haben. Zu meiner Entschuldigung greife ich einige Sätze aus dem Buche heraus, die unter vielen andern die falschen Voraussetzungen meiner Kritik gebildet haben:

(S. 64) »... zahlreiche Vogelmotive, bei denen wir in außerordentlich hohem Grade an die Intervalle unserer Tonkunst erinnert werden, so daß ein wesentlicher Unterschied überhaupt nicht auffindbar ist[1]).«

»Die außerordentlich nahe Verwandtschaft der Intervalle ... mit den unsrigen wird um so bemerkenswerter, als sie sich vielfach auf einer sehr einfachen harmonischen Basis aufzubauen scheinen und in ihrer Aufeinanderfolge gewissen, meist sehr einfachen und allgemein üblichen Akkordfolgen entsprechen, die wir gern als höchsteigene Produkte unseres menschlichen Kunstschaffens, und zwar noch dazu eines solchen der neueren Zeit betrachten.«

(S. 162) »Daß viele Vögel — und gerade die besten Sänger — ähnliche oder gar kaum irgendwie von den unsrigen abweichende Intervalle bilden, scheint uns ein äußerer Beweis dafür zu sein, daß in unserer Einteilung der Tonwelt neben dem künstlichen doch ein gut Teil Natürlichkeit steckt.«

(S. 163) »... die Schöpfung reizvoller, melodiöser Motive und Themen, die ebensogut der Schaffenskraft eines menschlichen Künstlers ihren Ursprung verdanken könnten und die häufig einen derart gesetzmäßigen harmonischen Untergrund erkennen lassen, daß man meinen möchte, die Vögel hätten teilweise nicht nur ein feines Gefühl für Tonfolge, sondern zuweilen auch ein solches für das Zusammenklingen der Töne bzw. für die Folge solcher Zusammenklänge.«

(S. 169) »In bezug auf die Formenlehre aber werden der Drang zur tonlichen Gefühlsäußerung und besonders die Phantasie gezügelt und in schöne, bestimmten Gesetzen Rechnung tragende Bahnen gedrängt ... durch die Melodik und vielfach sogar durch die bei einigen Vögeln zu findenden Spuren von Harmonik ...«

(S. 54f.) »... die harmonische Seite der Tonkunst unserer Zippen[2]). Zahlreiche Motive dieser Sänger bauen sich auf sehr einfacher, harmonischer

---

1) Da Herr Prof. Hoffmann in seiner Erwiderung in den Zitaten andre Worte durch Sperrdruck hervorhebt, als in seinem Buch, sei mir zur Verdeutlichung meiner bisher irrigen Auffassung dasselbe gestattet.

Basis, nämlich ... auf dem Dreiklang der Tonika auf. ... Ferner können wir deutlich Dur- und Molldreiklang unterscheiden. ... Wir stoßen auf Harmoniewechsel, ja sogar auf Wechsel des Klanggeschlechts.«

(S. 130) »Diese Varianten sind das Produkt einer musikalischen Phantasie, die das Material des Schaffens schon in gewissem Grad beherrscht und dadurch die Freiheit erlangt, immer neue Formen zu gestalten[2]). Wir halten diesen Punkt unserer Betrachtungen für so außerordentlich wichtig und interessant ...«

Usw. usw.

Die recherche de la paternité für diese Gedanken überlasse ich gern dem Leser.

E. v. Hornbostel.

Zur Subskription:

Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit:

Telemaque, Parodie von **Lesage,** Paris 1715.

The Beggar's Opera von **Gay** und **Pepusch,** London 1728.

Zum erstenmal mit der Musik neu herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Georgy Calmus.

In diesem von der Gesellschaft für Theatergeschichte E. V. Berlin 1907 vorgelegten Neudruck werden zwei Proben aus der noch wenig bekannten ersten Glanzzeit der Opernburleske gegeben. Zum erstenmal ist in Lesage's Parodie »*Telemaque*« die Musik zu einer jener französischen Vaudevillekomödien dargeboten worden, die auf die Entwicklung der komischen Oper in Frankreich, England und Deutschland so nachhaltig eingewirkt haben.

Die Neuausgabe der *Beggar's Opera* bezweckt, weitere Kreise mit diesem originellen, für die Literatur,,Musik und Kulturgeschichte außerordentlich bedeutsamen Werk bekannt zu machen. Allerdings hat Sarrazin bereits eine Ausgabe des englischen Textes der Gay'schen Singspiele veröffentlicht, doch fehlen die Melodien, und diese sind mit dem Stück so eng verbunden, daß eine Neuausgabe der Operette mit der Musik durchaus nötig war. Auch eine deutsche Übersetzung ist in dem vorliegenden Druck zum erstenmal mitgegeben worden.

Sämtliche Lieder erscheinen mit den Begleitungen, und zwar ist der Basso continuo soweit er vorhanden war ausgesetzt, im anderen Falle wurden neue Akkompagnements hinzugefügt. Ein Klavierauszug erleichtert das Spielen der Instrumentalsätze, die auch in Partitur beigegeben sind. Eine ausführliche Einleitung schildert die Entstehung der französischen Opernburleske, geht dann auf die beiden vorliegenden Operetten ein und schließt mit dem Hinweis ihres starken Einflusses auf die spätere Opéra comique und das deutsche Singspiel des 18. Jahrhunderts. — Die Illustrationen sind nach Stichen und Gemälden von Watteau, Hogarth und anderen zeitgenössischen Meistern gewählt. Der Buchschmuck wurde der reich ausgestatteten dritten Auflage der Beggar's Opera vom Jahre 1729 entnommen.

Der pointierte, geistreiche und überaus witzige Dialog der beiden Operetten hat auch für den heutigen Leser noch nichts von seiner Frische verloren, und der reiche Schatz von altfranzösischen und altenglischen Volksmelodien, den sie enthalten, trägt ganz besonders dazu bei, daß diese Veröffentlichung für den Musikhistoriker von gleichem Interesse sein wird wie für den Liebhaber.

Da sich die Druckkosten des Werkes als außergewöhnlich hoch herausstellten (ca. 5000 Mk.) und den Jahresetat der Gesellschaft für Theatergeschichte bedeutend übersteigen würden, so soll durch eine Subskription die Herausgabe des Buches ermöglicht werden.

Falls sich 200 Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft daran beteiligen, so würde die Gesellschaft für Theatergeschichte den Restbetrag übernehmen.

Der Subskriptionspreis beträgt 12 Mk. und berechtigt gleichzeitig zur Mitgliedschaft der Gesellschaft für Theatergeschichte für die Dauer eines Jahres.

Der Umfang des Neudruckes wird auf ungefähr 300 Seiten geschätzt.

Anmeldungen zur Subskription, die zur Abnahme des Bandes nach Erscheinen verpflichten, sind zu richten an:

Das Sekretariat der Gesellschaft für Theatergeschichte
Berlin W 50.

---

2) Vom Autor gesperrt.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

Dem Vortrage des Herrn Sanitätsrats Dr. Pielke, der im Hefte 8|9 der Ztschr. (S. 239 ff.) bereits vollständig zum Abdruck gelangt ist, folgten in der Sitzung vom 6. Mai zwei weitere Demonstrationsvorträge über stimmphysiologische Themata. Herr Privatdozent Dr. Jacob Katzenstein sprach über die »Klanganalytische Untersuchung der Singstimme«, Herr Dr. Alfred Guttmann über »Stimmbildung und Kunstgesang«.

Herr Dr. Katzenstein erläuterte zunächst an der Hand von schematischen Zeichnungen und Diapositiven die hauptsächlichsten Instrumente, welche zur photographischen Registrierung der menschlichen Sprachlaute oder der Klänge musikalischer Instrumente dienen, und zwar besonders den Phonophotographen von L. Hermann, den Sprachzeichner von Samojloff-Morochowetz, den Apparat von Struycken, das Phonoskop von Weiß, den Apparat von Martens. Mit letzterem Apparate hat der Vortragende hauptsächlich gearbeitet. Die Einrichtung des Martens'schen Apparates ist folgende: durch einen Papptrichter wird gegen die Reproducer-Membran eines Grammophons gesprochen. Senkrecht auf der Membran sind zwei Planspiegel aufgeklebt, in den vorderen fällt der von der konstanten Lichtquelle kommende Lichtstrahl, der in den rückwärts aufgeklebten reflektiert und durch eine Linse auf eine vorübergehende lichtempfindliche Platte geführt wird. Mittels des Martens'schen Apparates wurden die von dem menschlichen Stimmapparat erzeugten Klänge im Ganzen und in einer auf die einzelnen Teile des menschlichen Ansatzrohrs abgestuften Weise registriert. Es wurde zunächst der Stimmton, der von den Stimmlippen allein erzeugt wird, untersucht. Zu diesem Zwecke wurden menschliche Kehlköpfe bis auf die Stimmlippen abgeschnitten, so daß man bei der künstlichen Tonerzeugung nur den Stimmlippenton erhielt. Ferner untersuchte der Vortragende den Stimmlippenton an sich selbst. Er ließ sich zu diesem Zweck ein bei der Bronchoskopie gebräuchliches, starres Rohr in den Kehlkopf bis etwas oberhalb der Stimmlippen einführen, das seinen Kehlkopf ausfüllte. Dadurch wurde sein Ansatzrohr ausgeschaltet und zum erstenmal am Lebenden der Stimmlippenton erzeugt und studiert. Zunächst gelang es nur Brusttöne, später auch Falsettöne, beide ohne jeden Vokalcharakter, zu erzeugen und zu photographieren. Ferner wurde photographisch bei den einzelnen Vokalen der Einfluß des gesamten menschlichen Ansatzrohres in folgender Weise untersucht. Es wurde zunächst der ganze Vokal, z. B. A im Brustton auf einen bestimmten Ton gesungen und photographiert. Dann wurde der Vokal aufgenommen, indem der Nasenraum ganz ausgeschaltet wurde, so daß nur Kehlkopf-, Rachen- und Mundhöhle resonierten. Das wurde dadurch erreicht, daß der weiche Gaumen durch einen kleinen obturatorähnlichen Apparat fest gegen die Rachenwand gepreßt wurde und so Nasen-Rachenraum und Nasenraum abgeschlossen wurden. Dann wurden alle Vokale mit hängendem Zäpfchen, also mit extremer Mund-Nasenresonanz und endlich bei geschlossener Nase aufgenommen. Die Untersuchung erstreckte sich auf die Vokale *A*, *E*, *O*, *U*. Die mathematische Analyse erfolgte nach der Methode von Fourier; die Kurven wurden auf Koordinatenpapier stark vergrößert projiziert und gezeichnet. Dann wurden 36 Ordinaten in je zwei Perioden ausgemessen und die Mittelwerte aus beiden Messungen zur Analyse benutzt. Es ergaben sich nun folgende Resultate: der Stimmlippenton (Brustton) repräsentiert eine reine Sinusschwingung. Indes zeigt die Form der projizierten Kurve kleine Abweichungen von der Form der reinen Sinuskurve; auch nach den Ergebnissen der Analyse können Teiltöne von sehr geringer Amplitudenstärke (1 bis höchstens 2% des Haupttones) vorhanden sein. Dagegen scheint beim Falsetton ein leises Mitschwingen der Oktave stattzuhaben. Die einzelnen Hohlräume des Ansatzrohres beteiligen sich bei dem Aufbau der Vokalklänge in folgender Weise: Schaltet man bei der Lautgebung mit Hilfe des Obturators die Rachenhöhle und Nasenhöhle aus, resonieren also nur Kehlkopf und Mundhöhle, so bleibt beim A den beiden am meisten verstärkten Teiltönen ihre Eigenschaft erhalten; doch haben sie hinsichtlich ihrer relativen Stärke die Rollen vertauscht; hier ist der niedrigere Teilton der stärkere, im übrigen sind keine bedeutenden Unterschiede vorhanden. Beim E treten alle höheren Teiltöne stärker auf, besonders der dritte. Dasselbe gilt vom O; statt des vierten erscheint hier der dritte und fünfte Teilton verstärkt. Beim U ist kein nennenswerter Unterschied gegenüber dem normalen Fall. Hebt man den Abschluß des Gaumensegels von der Rachenwand bei der Vokalbildung auf, so werden beim A die weniger hohen Teiltöne den anderen gegenüber verstärkt; das Gebiet der stärksten Teiltöne wird nach unten verschoben. Beim nasalen E

ist das nicht so zu erkennen, da auch beim normalen E der zweite Teilton als der stärkste erscheint; immerhin sind auch hier die höheren Teiltöne gegenüber dem normalen Falle abgeschwächt. Beim O bleiben die beiden Hauptverstärkungstöne erhalten (zweiter und vierter Teilton), beim U ist kein Unterschied gegen den Normalfall zu konstatieren. Beim hängenden Zäpfchen klingt die Nasenhöhle sehr stark mit; daraus läßt sich schließen, daß durch die Resonanz der Nasenhöhle besonders die weniger hohen Teiltöne hervorgerufen werden. Wird schließlich bei der Vokalbildung die Nase zugehalten, so zeigt sich beim *A* gegenüber dem Normalfall eine bedeutende Abschwächung der niederen Teiltöne. Beim *E* ist das nicht so deutlich, doch sind auch hier die höheren Teiltöne verhältnismäßig stärker als beim normalen *E*. Für *O* ist keine Aufnahme gemacht. *U* zeigt wieder fast gar keinen Unterschied gegen das gewöhnliche U. Da bei geschlossener Nase die Resonanz der Nasenhöhle ausgeschaltet wird, würde das Zurücktreten der niederen Teiltöne den Schluß bekräftigen, daß die Nasenhöhle durch ihre Resonanz die weniger hohen Teiltöne hervorruft. Diese Feststellung ist von Bedeutung für den Kunstgesang und die stimmärztliche Tätigkeit. In zweiter Linie stellte der Vortragende klanganalytische Untersuchungen an über Brust-, Mittel- und Falsettstimme. Diese Untersuchungen wurden u. a. vorgenommen an Frau Götze, Frau Herzog, Herrn Maclennan, Herrn Weiß. Zuvor wurde durch Atemregistrierungen festgestellt, daß beim Kunstsänger und auch beim Dilettanten im Gegensatz zum Natursänger die Atemführung in der Weise geändert wird, daß während der Falsettonbildung und der Mittelstimmentonbildung mit einem weit geringeren Aufwand von Atemluft gesungen wird, als bei der Brusttonbildung. Die klanganalytische Untersuchung ergab, daß der Falsetton sich weit mehr einem reinen Sinuston nähert als der Brustton und daß bei diesem letzteren die Obertöne weit mehr und stärker in die Erscheinung treten. Die Mittelstimme weist mehr oder stärkere Obertöne auf als die Falsettstimme, bildet also wirklich eine Mittelstufe zwischen Falsett und Brustton. Die Stärke der Obertöne ist nicht proportional der Stärke des Gesamttones; wenn vielmehr der Gesamtton sehr stark wird, so wird die relative Stärke der Obertöne geringer; je geringer die Gesamtintensität des gesungenen Tones ist, desto größer wird die relative Stärke der Obertöne. Im Anschluß an den Vortrag demonstrierte der Vortragende eine größere Zahl der der Untersuchung zugrundeliegenden Klangkurven.

Herr Dr. Guttmann entwickelte in seinem Vortrage die folgenden Grundgedanken:

»Die Differenzen über Stimmbildungsfragen zwischen den Gesanglehrern und den Stimmphysiologen und den Gesangschulen untereinander beruhen zum großen Teil auf der Unklarheit über grundlegende musikpsychologische und physiologische Begriffe und deren strenge Abgrenzung gegeneinander. Es setzt sich das Urteil des Hörers bzw. Lehrers zusammen einmal aus dem Sinneseindruck des gehörten Klanges, dann aber aus der durch Erfahrung und Geschmack allmählich entstandenen Gewöhnung der Benennung. Aus dieser Bezeichnung aber kann außer dem, der benennt, niemand erkennen, was unter der Benennung verstanden wird und noch weniger, wie die akustische Empfindung ist, die dem zugrunde liegt. Daher die Differenzen darüber, was »Brustregister« sei, ob es eine »*voix mixte*« gäbe u. dgl. mehr. Die Stimmphysiologen dagegen gehen von der Untersuchung des Apparates aus, der den Stimmklang hervorbringt, sie untersuchen ihn systematisch, insbesondere mit Hülfe der objektive und sichtbare, bzw. meßbare Resultate ergebenden optischen Methoden, da die akustischen Methoden nicht ausreichen, um die einzelnen Teile der im Innern des Körpers verborgenen Organe zu untersuchen. (Ebenso bedient man sich optischer Methoden, um die weder sichtbare, noch hörbare, noch mit unsern Sinnen überhaupt untersuchbare Elektrizität zu unserer Kenntnis zu bringen, ihre Gesetze zu erforschen und sie uns systematisch dienstbar zu machen.) Mit andern Worten: der Stimmphysiologe untersucht die objektive Natur der Reize, die als Klang unser Ohr treffen, der Gesanglehrer oder Hörer beobachtet seine eigenen subjektiven Tonempfindungen und zieht Rückschlüsse auf das Wesen des Reizes, ohne die Unzuverlässigkeit der Sinnesempfindungen und deren Benennungsweisen zu berücksichtigen. So kommt er z. B. dazu, vom »Einregister« als einer physiologischen Funktionsart der Stimme zu sprechen und ihre Schulung als pädagogische These aufzustellen. Die Physiologie aber zeigt unzweideutig, daß dem Gleichklang mehrere ganz verschiedene Arten des Schwingens der Stimmlippen entsprechen, daß also etwas, was für unser Ohr gleich zu sein scheint, durch völlig verschiedene Reize entstehen kann. Musikpsychologisch mag man also vom »Einregister« als einem (innerhalb gewisser Grenzen) einheitlichen Empfindungsvorgang sprechen, in der Physiologie und Pädagogik der Singstimme muß man von einem »Ausgleich der Register« sprechen, bzw. ihn zu erziehen suchen. Andererseits muß die Stimmphysiologie sich hüten, die im Laboratorium gewonnenen Resultate ohne weiteres auf die Gesangskunst zu übertragen, weil beim Kunstgesang eine ungeheure Menge von gesangstechnischen (dem Stimmphysiologen

meist unbekannten) musikstilistischen und psychischen Momenten mitwirken, die den Mechanismus des Singens anders als gegenüber dem Untersucher und seinen Apparaten funktionieren lassen.«

Die theoretischen Erörterungen wurden durch zahlreiche grammophonische Demonstrationen von Gesangskünstlern, wie Destinn, Caruso, Schaliapin in interessanter Weise ergänzt. Beide Vorträge wurden mit dankbarstem Anteil aufgenommen und gaben zu einer Diskussion Anlaß, in welcher die Herren Dr. Abraham und Sanitätsrat Dr. Pielke das Wort ergriffen.

Der letzten Sitzung des Vereinsjahres am 24. Juni ging eine Geschäftsberatung voraus, in welcher die Neuwahl des Vorstandes vollzogen wurde. Der Vorsitzende Professor Dr. Johannes Wolf machte die Mitteilung, daß Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Stumpf, der bisherige zweite Vorsitzende, sich bedauerlicherweise durch Arbeitsüberbürdung gezwungen sehe, eine Wiederwahl abzulehnen, und widmete Herrn Geh. Rat Stumpf Worte wärmsten Dankes für die so wertvolle und tatkräftige Förderung, deren sich die Ortsgruppe lange Jahre hindurch erfreuen durfte. Der Vorsitzende ehrte weiterhin in einem herzlichen Nachrufe das Andenken des am 21. Juni verschiedenen Mitglieds Professor Robert Radecke. Die Neuwahl des Vorstandes, welche Direktor Zelle als Alterspräsident leitete, hatte folgendes Ergebnis: Professor Dr. Johannes Wolf erster Vorsitzender, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedlaender zweiter Vorsitzender, Kgl. Bibliothekar Dr. Hermann Springer erster Schriftführer, Dr. Erich von Hornbostel zweiter Schriftführer, Dr. Werner Wolffheim Kassenwart, Lehrer am Kgl. Akad. Institut für Kirchenmusik Max Schneider Musikwart. — Direktor Prof. Dr. Albert Kopfermann, Dr. Hugo Leichtentritt, Prof. Dr. Max Seiffert, Direktor Prof. Dr. Friedrich Zelle Beisitzer.

Das Programm des Abends bot eine Vorführung wenig oder gar nicht bekannter Werke des 18. Jahrhunderts durch die Herren Rudolf Melzer (Violine), Walter Riley (Violine), Heinrich Melzer (Viola), Hubert Jahrow (Cello). Zum Vortrag gelangten ein Quartett in *A* dur von E. W. Wolf, ein Quartett in *c* moll von Carlo d'Ordonnez, ein *Concerto a 5* von Tommaso Albinoni (3. Violine Herr Helmut Kowárik) und die Joh. Seb. Bach zugeschriebene Ouvertüre in *g* moll. Die tüchtigen Künstler wurden durch sehr freundlichen Beifall ausgezeichnet. Herr Rudolf Melzer hatte eine Einführung in das Programm verfaßt, welche zur Verlesung kam, und in einer kurzen Diskussion fügten die Herren Prof. Wolf und Geh. Rat Friedlaender Einzelbemerkungen zu den vorgeführten Stücken an.

Herm. Springer.

Jena.

Freitag abend, den 21. Juli hatte Musikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein zur Gründung einer hiesigen Ortsgruppe und zu einem Vortrag über die von ihm im Musikalienarchiv des hiesigen akademischen Konzerts aufgefundene, bisher unbekannte Jugendsinfonie von Beethoven in den Rosensaal geladen. In einer einleitenden Ansprache unterrichtete der Vortragende über Zweck und Bedeutung der I. M. G. und wies darauf hin, daß er als Leiter der hiesigen Ortsgruppe sich besonders angelegen sein lassen werde, das früher von 1593—1769 bestandene *Collegium musicum*, aus dem dann das Akademische Konzert hervorging, zu neuem Leben zu erwecken und die Pflege der Kammermusikwerke des 18. Jahrhunderts in den Mittelpunkt von dessen Tätigkeit zu stellen. Die Ortsgruppe konstituierte sich mit 32 Mitgliedern (Vorsitzender: Prof. Fritz Stein, Schriftführer: Prof. Albert Leitzmann, Kassierer: Dr. Wilhelm Brünings).

Von der mit Beethoven's Namen auf einzelnen Orchesterstimmen überlieferten handschriftlichen *Symphonie* in vier Sätzen (*C* dur) hat bereits die wissenschaftliche Beethovenforschung öffentlich Notiz genommen, indem Hugo Riemann in der neuen Bearbeitung des zweiten Bandes von Thayer's großer Biographie Beethoven's (S. 60) das Werk kursorisch unter Angabe der Hauptthemen bespricht und geneigt

ist, es für echt zu halten. Auch Stein behandelte mit anerkennenswerter Vorsicht die Echtheitsfrage noch immer als problematisch und erst nach weiterer Durchforschung von Beethoven's Entwicklungsgang und eingehenderer Analyse des Werkes spruchreif: trotzdem dürfte schon jetzt die größere Wahrscheinlichkeit dafür sprechen, daß uns hier tatsächlich ein bisher verlorenes, von dem Komponisten selbst nicht für vollwertig anerkanntes Jugendwerk durch den glücklichsten Zufall erhalten ist.

Stein führte etwa folgendes aus. Bei der reichen Betätigung des jungen Beethoven auf allen Gebieten der musikalischen Komposition muß es Wunder nehmen, daß nur so wenige Orchesterwerke aus seiner Frühzeit vorhanden sind: offenbar hat ihn eine strenge Selbstkritik lange gehindert mit solchen hervorzutreten, obwohl er von früh auf die orchestrale Masse zu meistern und zu beherrschen verstand. Daß er Sinfonien in seiner Bonner und ersten Wiener Zeit geplant hat, ist aus Skizzenbüchern nachweisbar (vgl. Shedlock, *The musical times*, Juni 1892 und Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 228). Die Tatsache der Überlieferung unseres Jenaer Werkes mit Beethoven's Namen steht fest, und nach jeder gesunden historischen Methodik hätte nicht der Anhänger, sondern der Gegner seiner Echtheit seine These zu beweisen, zumal an eine Fälschung, um einem unbekannten Werke damit mehr Ruhm zu geben, um 1800 schon deshalb nicht gedacht werden kann, weil Beethoven's Name damals außerhalb Wiens fast ganz unbekannt war. Eine Möglichkeit, wie Noten von Bonn nach Jena gekommen sein können, liegt gleichfalls vor: in dem Briefwechsel Lotte Schiller's mit dem Bonner Juristen Fischenich, einem jungen Freunde ihres Gatten und bewundernden Verehrer des jungen Beethoven, wird von Kompositionen desselben gesprochen und ihre Übersendung von Bonn nach Jena erwähnt (Thayer I, 282). Die Sinfonie zeigt den deutlichen Einfluß Mozart's und der Mannheimer, jenen im orchestralen Bau, der Thematik, den Kadenzen usw., diesen in der Dynamik und der Teilnahme an gewissen Eigenheiten der Melodiebildung, wie sie uns Riemann in seinem bekannten Aufsatz in der »Musik« kennen gelehrt hat. Eine musikalische Analyse des Werkes zeigt neben manchem Unselbständigen und Traditionellen doch eine Reihe von Motiven, die deutlich Beethoven'sches Gepräge an sich tragen, und zwar finden sich diese besonders an Stellen, die, aus dem konventionellen Schema des sinfonischen Aufbaus heraustretend, mehr Gelegenheit zu individuellerer Formung bieten, z. B. bei den freien Überleitungen und den Schlußkadenzen, in denen zugleich eine gewisse Inkongruenz von Wollen und Können den jugendlichen, noch vorsichtig tastenden Meister erkennen läßt. Auch thematische Anklänge an andere Beethoven'sche Werke finden sich: es ist genügend bekannt, daß er es liebte, nicht zur Reife gekommene oder in von ihm verworfenen Werken angebrachte Motive später anderweitig zu verwerten. Der Chronologie nach wäre die Sinfonie nach den für den Kurfürsten von Köln geschriebenen Klaviersonaten (1785) und vor den beiden Kaiserkantaten (1790), also etwa zwischen 1787 und 1789, unmittelbar nach dem kurzen, so jäh abgebrochenen Unterricht bei Mozart anzusetzen.

Die Ausführungen Stein's in erweiterter Form, sowie das Werk selbst, sollen demnächst im Druck erscheinen.

Albert Leitzmann.

Neue Mitglieder.

Gottfried Feist, k. k. Lehrer a. d. Akademie für Musik, Wien IV, Schelleingasse 39.
João Schwarz Filho, Professor de piano do Conservatorio de Musica, Porto Alegre, Süd-Brasilien.
Walther Unger, Kais. Musikdirektor, Metz, Priesterstraße 39.

Die Adresse des Herausgebers der Zeitschrift ist Gaschwitz bei Leipzig.

Ausgegeben Anfang August 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 12. Zwölfter Jahrgang. **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Resolutions etc. at the IV. Congress.

In continuation of the notice at Z. XII, 269, July 1911, relative to the General Meeting of Members of the International Musical Society, held in London on 3rd June 1911, the following further information is given.

On report from Congress Lecture-Section IV (Church Music), the General Meeting passed a Resolution "holding it to be necessary that certain rules of construction should be laid down for the use of architects planning church buildings, in order that conditions of space requisite for the purposes of church music may always be secured".

On report from Congress Lecture-Section VI (Bibliography, Organization, Contemporary questions, etc.), the General Meeting passed a Resolution "considering it desirable, that a thorough survey of the musical libraries in Great Britain and Ireland should be undertaken, in continuation of Mr. Barclay Squire's valuable article Libraries and Collections of Music, Europe, in the 2nd edition of Grove's Dictionary; that not only public collections but also and more particularly private collections should be examined; and that the results should be published in a suitable musical periodical".

The General Meeting of Members held at the conclusion of the Basel Congress, 25—27 September 1906, took notice of the formation of a standing Bibliographical Committee, composed of members of the International Musical Society, and having for its object the continuation of the work of Eitner's Quellen-Lexikon; cf. Z. VIII, 3, November 1906.

This Committee consists at the present date of Ecorcheville (Paris), von Hase (Leipzig), Kopfermann (Berlin), de la Laurencie (Paris), Mantuani (Vienna), Norlind (Lund), Schulz (Munich), Schwartz (Leipzig), Sonneck (Washington), Springer (Berlin), Squire (London), Tiersot (Paris), Wolffheim (Berlin); with office at the Royal Library, Berlin, and Librarian Dr. Hermann Springer as Managing Member. The Committee having met twice in London presented the following Resolution to the General Meeting of the Society: — "Die Bibliographische Kommission der I.M.G. erachtet Herrn Dr. Springer's u. a. Unternehmen Musikgeschichtliche Quellennachweise als eine Möglichkeit einer praktischen Verwirklichung der Wiener Beschlüsse. Sie hat beschlossen, den Herausgebern das gesammelte und noch einlaufende amtliche Material der Kommission unter den vereinbarten Bedingungen zur Veröffentlichung zu überweisen".

The same General Meeting at Basel took notice of a movement for compiling a "Corpus Scriptorum de Musicâ medii ævi"; ibid. On 23, 24 May 1909 at Vienna a standing Committee was formed, with regulations; cf. pages 687—690, Vienna Congress Report. The officers are at the present date:—chairman, Adler (Vienna), vice-chairman, Wagner (Freiburg), first secretary, Wolf (Berlin), second secretary, Rietsch (Prague), third secretary, Thalberg (Vienna), treasurer, C. A. Artaria (Vienna). A conference was held at Munich on 15th. September 1910. Another was held in the London University buildings on 29th. May 1911.

During the London Congress, a standing Committee was formed for promoting the study of Musical Iconography, consisting at the present date of:—Ecorcheville (Paris), Galpin (Harlow), Hammerich (Copenhagen), Leichtentritt (Berlin), Scheurleer (the Hague), Stanley (Ann Arbor), Wellesz (Vienna).

By Order.

(Übersetzung).

Zur Notiz auf Z. XII, 269, Juli 1911, bezüglich der in London am 3. Juni 1911 abgehaltenen Hauptversammlung der Mitglieder der I. M. G., wird folgende weitere Information gegeben.

Auf den Bericht der Kongreß-Sektion IV (Kirchenmusik) faßte die Hauptversammlung einen Beschluß, indem "sie die Aufstellung baulicher Normen für die Hand des kirchenbauenden Architekten für notwendig erklärte, damit beim Kirchenbau stets die räumlichen Vorbedingungen geschaffen werden, die zur Erfüllung der kirchenmusikalischen Aufgaben erforderlich sind".

Auf den Bericht der Kongreß-Sektion VI (Bibliographie, Organisation, Zeitgenössische Fragen, usw.) faßte die Hauptversammlung einen Beschluß, indem "sie es für wünschenswert hielt, daß eine vollständige Übersicht der musikalischen Bibliotheken in Großbritannien und Irland, in Fortsetzung des Barclay Squire'schen wertvollen Artikels Libraries and Collections of Music, Europe, in der zweiten Ausgabe des Grove's Dictionary, unternommen werden sollte; daß nicht nur öffentliche Sammlungen, sondern auch,

und ganz besonders, Privatsammlungen untersucht werden sollten; und daß die Resultate in einer passenden musikalischen periodischen Publikation veröffentlicht werden."

Die am Schlusse des 25. bis 27. September 1906 des Basler Kongresses abgehaltene Hauptversammlung nahm Notiz von der Bildung einer ständigen Bibliographischen Kommission, welche aus Mitgliedern der IMG. bestand und die Fortsetzung der Arbeit des Eitner'schen Quellen-Lexikons im Auge hatte; s. Z. VIII, 3, November 1906. Diese Kommission besteht z. Z. aus Ecorcheville (Paris), von Hase (Leipzig), Kopfermann (Berlin), de la Laurencie (Paris), Norlind (Lund), Schulz (München), Schwartz (Leipzig), Sonneck (Washington), Springer (Berlin), Squire (London), Tiersot (Paris), Wolffheim (Berlin); mit Bureau in der Königlichen Bibliothek, Berlin, und Bibliothekar Dr. Hermann Springer als geschäftsführendes Mitglied. Die Kommission traf in London zweimal zusammen und unterbreitete der Hauptversammlung der Gesellschaft folgenden Beschluß: "Die Bibliographische Kommission der IMG. erachtet Herrn Dr. Springer's u. a. Unternehmen Musikgeschichtliche Quellennachweise als eine Möglichkeit einer praktischen Verwirklichung der Wiener Beschlüsse. Sie hat beschlossen, den Herausgebern das gesammelte und noch einlaufende Material der Kommission unter den vereinbarten Bedingungen zur Veröffentlichung zu überweisen."

Dieselbe Hauptversammlung in Basel nahm Notiz einer Bewegung, um ein "*Corpus Scriptorum de Musica medii aevi*" zu verfassen; ibid. Am 23. und 24. Mai 1909 wurde dafür in Wien eine ständige Kommission mit Satzungen gebildet; s. S. 687—690 des Wiener Kongreß-Bericht-Bandes. Die Beamten sind z. Z.: Vorsitzender Adler (Wien), Vorsitzenden-Stellvertreter Wagner (Freiburg), 1. Schriftführer Wolf (Berlin), 2. Schriftführer Rietsch (Prag), 3. Schriftführer Thalberg (Wien), Kassierer C. A. Artaria (Wien). Am 15. September 1910 wurde in München eine Konferenz abgehalten. Am 29. Mai 1911 wurde im Londoner Universitätsgebäude noch eine abgehalten.

Während des Londoner Kongresses wurde eine ständige Kommission zum Studium der musikalischen Ikonographie gebildet. Sie besteht z. Z. aus Ecorcheville (Paris), Galpin (Harlow), Hammerich (Kopenhagen), Leichtentritt (Berlin), Scheurleer (Haag), Stanley (Ann Arbor), Wellesz (Wien).

Im Auftrage des Präsidiums-Vorstandes.

The delegates to the London Congress from Foreign Governments were:—Austria, Prof. Dr. Guido Adler; (Hungary, Mons. Alexandre de Bertha;) Bavaria, Prof. Dr. Adolf Sandberger; Denmark, Prof. Dr. Angul Hammerich; France, Mons. Jules Ecorcheville, Docteur-ès-lettres; Greece, Mons. Michel Calvocoressi; Holland, Dr. D. F. Scheurleer; Italy, Professore Vito Fedeli, Maestro Giorgio Barini and Maestro Alberto Visetti; Mexico, Don Julián Carrillo; Prussia, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar; Roumania, Professor Stefan Sihleano; Russia, Mons. Léon Auer and S. Exc. Pierre Tscheremissinoff; Saxony, Prof. Dr. Gustav Schreck; Spain, Señor Cecilio de Roda; Sweden, Herr Richard Anderson; United States of America, Mr. O. G. Sonneck; Uruguay, Dr. Carlos Néry.

Foreign Institutions also sent delegates, thus:—Basel, Allgemeine Musikgesellschaft, Mons. Louis La Roche-Burckhardt; Erlangen University, Prof. Dr. Richard Falckenberg; Lemberg Conservatorium, Director H. Mieczulaw Soltys; Lemberg "Kolo Muzyczne", Prof. Ignacy Fuhrmann; Lund University, Herr Tobias Norlind; McGill University (Montreal), Prof. T. Wesley Mills; Saxony, Kirchenchor-Verband der evang.-luther. Landeskirche, Church-Music Director Johannes Biehle.

H.M. the King had already become Patron, and the Rt. Hon. A. J. Balfour President. At the Preliminary Business-meeting on Monday 29th. May 1911, the following members were elected as Vice-Presidents of the Congress:—Adler (Vienna), Barini (Rome), Ecorcheville (Paris), Hammerich (Copenhagen), Kretzschmar (Berlin), La Roche-Burckhardt (Basel), Sandberger (Munich), Scheurleer (the Hague), Stanley (Ann Arbor).

The Chairmen (foreign members) and Deputy Chairmen (English members) elected at the Preliminary Business-meeting on Monday to be in immediate charge of the several Lecture Sections (cf. Z. XII, 210, May 1911, were as follows. Section I, History: "a", Barini (Rome), de Roda (Madrid), Sandberger (Munich), Wolf (Berlin); "b", Dent, Frere. —— Section II, Ethnology: "a", Ecorcheville (Paris), Friedländer (Berlin), Norlind (Lund); "b", Clarke, Shinn. —— Section III, Theory, Acoustics and Aesthetics: "a", Calvocoressi (Paris), Rietsch (Prague), Torrefranca (Rome); "b", Aikin, Liebich, Visetti. —— Section IV, Church Music "a", Mathias (Strasburg), Müller (Paderborn), Sannemann (Hettstädt), Stanley (Ann Arbor); "b", Baker, Bewerunge, Hadow. —— Section V, Musical Instruments: "a", Fedeli (Rome), Hammerich (Copenhagen), Scheurleer (the Hague); "b", Cobbett, Galpin, Holland, Southgate. —— Section VI, Bibliographie, Organization, Contemporary questions, etc.: "a", Hennerberg (Stockholm), Seiffert (Berlin), Somigli (Rome), Sonneck (Washington), Springer (Berlin); "b", Davey, Pitt, Squire.

By Order.

The following Sectional Report has been received by the President of the Präsidium (Governing Body) from the Danish National Section under paragraph 4 of "Besondere Bestimmungen über das Präsidium der I.M.G.", and is herewith published for general information.

By Order.

Bericht über die Landessektion Dänemark.

Die Landessektion Dänemark und zugleich die Ortsgruppe Kopenhagen wurde im September 1899 durch folgende gegründet: Dr. Will. Behrend, Konservatoriumsprofessor J. D. Bondesen, Prof. Dr. A. Hammerich, Opernrepetitor S. Levysohn, Prof. Otto Malling, Kgl. Kapellmeister Fr. Rung. Vizepolizeidirektor Dr. V. C. Ravn, Justizsekretär Dr. C. Thrane.

Als Vorstand wurde erwählt: Professor Dr. Angul Hammerich, erster Vorsitzender; Vizepolizeidirektor Dr. V. C. Ravn, zweiter Vorsitzender; Dr. Will. Behrend, Sekretär; Konservatoriumsprofessor J. D. Bondesen, Kassierer;

1901 trat der letztgenannte wegen Abreise als Kassierer zurück. In seine Stelle wurde Opernrepetitor S. Levysohn erwählt.

1905 starb der zweite Vorsitzende, Dr. V. C. Ravn. Seine Stellung wurde nicht neu besetzt.

In den verflossenen Jahren wurden folgende Vorträge gehalten:
Chr. Barnekow: J. G. Naumann als Hofkapellmeister in Kopenhagen.
Dr. William Behrend: 1. Anton Bruchner. 2. Guido Adler's Buch über Richard Wagner. 3. Felix Mendelssohn-Bartholdy. 4. Die Entwicklung des Liedes im 18. und 19. Jahrhundert.
Dr. Louis Bobé: Der dänische Hofkapellmeister J. A. P. Schulz.
Chr. Geisler: Fanny Hensel, Mendelssohn's Schwester.
Prof. Dr. Angul Hammerich: 1. Studien über isländische Musik. 2. Die Flöte als Naturinstrument und Kulturinstrument.
H. Hindsberg: Das moderne Pianoforte.
Prof. Dr. Finnur Jonsson: Das Harfenspiel der nordischen Skalden.
Th. Laub: Die Musikgeschichte und die italienischen Komponisten des 17. Jahrhs.
Hortense Ranum: Die Laute und die Lautenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts.
Dr. Hjalmar Thuren: Der Volksgesang auf den Färöern.
Dr. Will. Thalbitzer und Hj. Thuren: Ostgrönländische Musik.

Kopenhagen, den 16. März 1911. **Angul Hammerich,**
Vorsitzender der IMG., Landessekt. Dänemark.

The following Sectional Report has similarly been received from the National Section of Holland.

By Order.

Bericht über die Landessektion Niederlande.

In den Niederlanden wird die IMG. vertreten von der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, unter Protektorat Ihrer Majestät der Königin. Die Vereeniging besteht seit 1868 und gibt jährlich ein altes Musikwerk heraus, das, wie ihre Zeitschrift, den Mitgliedern unentgeltlich zugesandt wird. In erster Linie wird darauf geachtet, wissenschaftliche Arbeit zu liefern; da es jedoch erwünscht ist, auch bessere Dilettanten als Mitglieder heranzuziehen, und das Interesse für alte Musik nur allmählich gehoben werden kann, sind auch moderne Bearbeitungen von alten Tänzen und Liedern in die Serie der Ausgaben aufgenommen. Neben diesen Ausgaben hat die Vereeniging die Monumentalausgabe der Werke J. P. Sweelinck's (Prof. Dr. M. Seiffert) durchgeführt. Das gleiche geschieht jetzt für Jakob Obrecht (Prof. Dr. J. Wolf). Auch bibliographisch war sie tätig, indem sie ein Repertorium der sehr ausgedehnten niederländischen Literatur geistlicher und weltlicher Liederbücher, sowie Verzeichnisse der jetzt in den Niederlanden erscheinenden Musikalien erscheinen ließ.

In der letzten Generalversammlung ist eine Satzungsänderung in bezug auf die Ernennung neuer Mitglieder beschlossen worden. Zugleich ist einem lange gehegten Wunsch zufolge eine Änderung des Namens vollzogen worden. Da die Gesellschaft sich nicht beschränken will auf Nord-Niederland, sondern sich befassen will mit allen Ländern, wo Niederländisch gesprochen wird oder welche früher zu den Niederlanden gehörten, wird fortan der Verein den

Namen tragen: *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis.* Das Arbeitsfeld wird dadurch wesentlich ausgedehnt.

Der Vorstand besteht jetzt aus den Herren: Dr. D. F. Scheurleer, Haag, Vors.; Dan. De Lange, Amsterdam, Untervors.; Dr. E. D. Pijzel, Amsterdam, Schriftführer.; Dr. A. de Stoppelaar, Haag, Schatzmeister.; Ant. Averkamp, Amsterdam; J. W. Enschedé, Amsterdam; S. van Milligen, Amsterdam; E. W. Moes, Amsterdam; Julis Röntgen, Amsterdam; Prof Dr. Max Seiffert, Berlin; J. A. Sikemeier, Rotterdam.

Ausgaben der "Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedens".

Drei Jahrbücher "*Bouwsteenen*" 1869—1881, im Anschluß daran 10 Bände "*Tijdschrift*" 1885 ff. — Katalog der Bibliothek, 1895. — J. P. N. Land, Das Lautenbuch des Thysius, 1889. — D. F. Scheurleer, *Ecclesiasticus* oder die Sprüche des Jesus Sirach von Jan Fruytiers 1565. — J. W. Enschedé, Joach. Heß, Dispositionen niederländischer Orgelwerke. — Bibliographie niederländischer Musikalien, 1908 ff.

Neuausgaben älterer Musikwerke: Gesamtausgabe der Werke J. P. Sweelinck's, herausgegeben von Max Seiffert, 12 Bände. — Gesamtausgabe der Werke Jac. Obrecht's, herausgegeben von Joh. Wolf, im Erscheinen begriffen. — Einzelne Werke von Sweelinck, Schuyt, Wanning, Obrecht, Huygens, Reinken, van Noordt, Boskoop, Tollins, Schenk, Locatelli, Valerius. — Einzelne Hefte altniederländischer Volkslieder, Tänze, Boerenliedjes, Märsche.

Nähere Informationen erteilt der Sekretär der Vereeniging, Dr. E. D. Pijzel, Amsterdam, Heerengracht.

Dr. D. F. Scheurleer. **Prof. Max Seiffert.**
Der Vorstand der IMG. Landessektion Niederlande.

Redaktioneller Teil.

Arnold Schönberg.

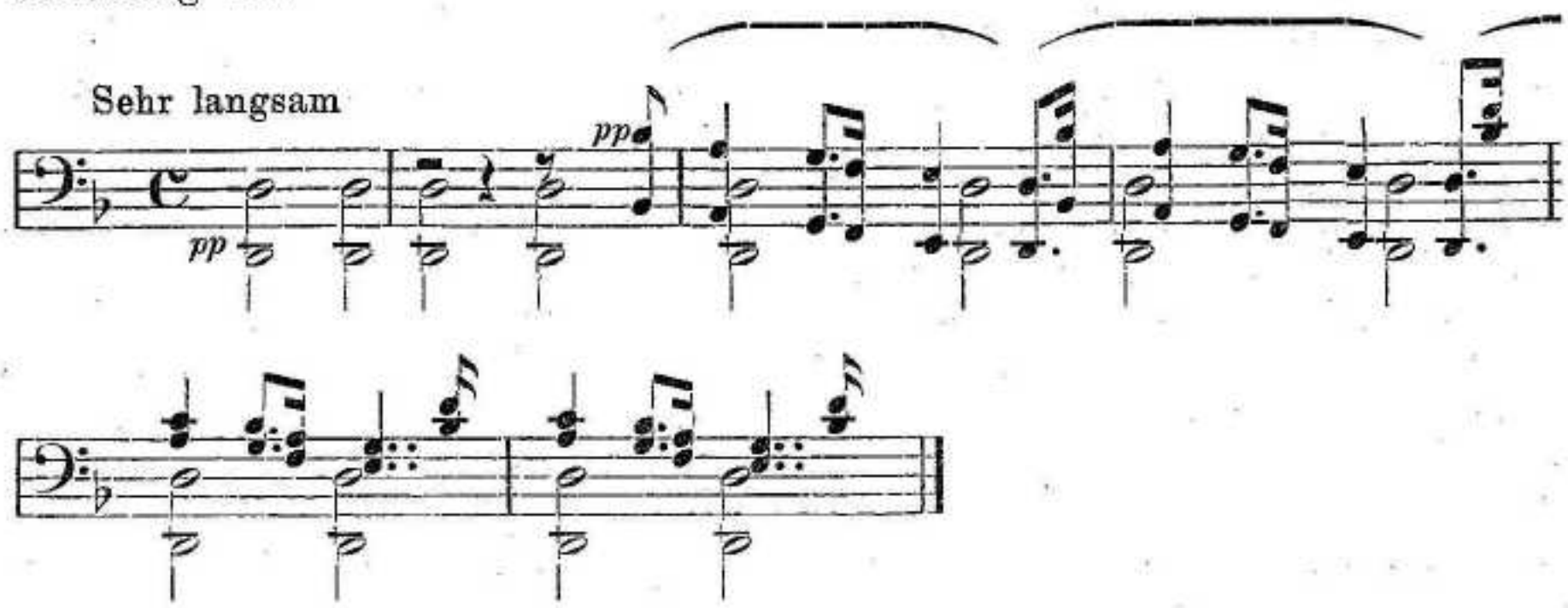
Unter den Komponisten des Seicento gibt es eine Persönlichkeit, die schon bei den Zeitgenossen eine Sonderstellung einnahm, und deren Bedeutung auch heute noch ungleich beurteilt wird, den Principe da Venosa. Mit ihm kann die künstlerische Erscheinung Arnold Schönberg's am ehesten verglichen werden. Beide Künstler sind dem harmonischen Empfinden ihrer Zeit derart vorangeeilt, daß die Mitwelt den Werken oft ratlos gegenübersteht, weil ihr die verbindenden Gedanken- und Gefühlsketten fehlen. Die folgenden Zeilen haben den Zweck, die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit Schönberg's zu zeigen und darzustellen, wie sich in ihm organisch der Übergang von den klassischen Formen zum musikalischen Impressionismus vollzogen hat.

Als Opus 1 erschienen im Verlage Drei Lilien, Berlin, zwei Gesänge für eine Baritonstimme und Klavier »Dank und Abschied« nach Gedichten von Levetzow. Es sind großangelegte, leidenschafterfüllte Gesänge, die in ihrer monumentalen Kraft die Fesseln des Klaviersatzes zu sprengen suchen, so daß man hinter den Tönen den inspirerenden Orchesterklang zu hören vermeint. Bemerkenswert sind die ausdrucksvollen Themen, die an den Höhepunkten klangvoll kombiniert werden, ferner die Sicherheit der fast dramatischen Anlage der Steigerungen.

Es ist natürlich, daß diese Gesänge als jugendliches Frühwerk von überschäumender Kraft formal noch nicht völlig gebändigt sind; doch geht durch

alle Werke Schönberg's der Zug nach größter formaler Geschlossenheit und schon die nächsten Lieder (Opus 2)[1]) sind von vollendeter Struktur. Eigentümlich ist die charakteristische Deklamation der Singstimme, die er mit einer melodischen Gestaltung zu vereinen weiß; so in dem ergreifend schönen Lied von Dehmel »Jesus bettelt«, und in der »Waldsonne« von J. Schlaf.

Als Opus 3 schließt sich eine weitere Folge von sechs Liedern an, deren erstes das markige »Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang« für Bariton ist. Hier finden sich bereits die komplizierten Intervallsprünge, die als Ausdrucksmittel immer mehr ausgebildet werden, bis zu dem leidenschaftlichen Aufschrei im Opus 10 von c'''—h. Im zweiten, »Die Aufgeregten«, bringt er auch schon die kurzen prägnanten Motive und melodischen Mittelstimmen, die immer deutlicher auf den Streichquartettsatz hinweisen. Das folgende Werk, Opus 4, ist ein Streichsextett »Verklärte Nacht« nach dem Gedichte Richard Dehmel's. Hier ist das Problem gestellt, eine sinfonische Dichtung in einem Kammermusikwerke auszudrücken, und die Lösung dieser Aufgabe ist infolge der begrenzten Möglichkeit der dynamischen Steigerung durch 6 Streichinstrumente bei einem ausgedehnten Werk in freier Form besonders schwierig. Um so bewundernswerter ist es, welche Fülle von Abwechslung das Werk in thematischer und klanglicher Beziehung hervorbringt. Das nachstehende Thema legt gleich in den ersten Takten die Grundstimmung fest



die von verschiedenen leidenschaftlich bewegten Steigerungen unterbrochen wird, um in verklärten Tönen auszuklingen. Durch eine eigenartige Behandlung der Streicher, die viel Neues für die Technik der Instrumente im Kammerstil bringt, ist das Kolorit der stillen hellen Mondnacht meisterhaft wiedergegeben.

Neben dem Sextett entstand das großangelegte Chorwerk »Gurrelieder« nach dem Gedichtzyklus von Jacobsen, dessen Instrumentation erst vor kurzem vollendet wurde. Da es noch nicht veröffentlicht ist, würde es einer ausführlichen Analyse bedürfen, um dem Werke gerecht zu werden; da dies den Rahmen dieser Studie überschritte, so sei dies einem späteren Zeitpunkte vorbehalten. Die »Gurrelieder« gehören schon nach dem Urteil, das man sich durch eine Klavierinterpretation einiger Teile bilden konnte, zu den bedeutendsten Chorwerken unserer Zeit. Der Grund, daß sie bisher noch nicht in Wien aufgeführt wurden, lag nur an dem kolossalen Apparat (die Or-

1) Verlag: Drei Lilien, Berlin.

chesterbesetzung ist noch größer als in der VIII. Sinfonie von Mahler) und an den großen technischen Schwierigkeiten.

Eine neue Wendung bedeutet die sinfonische Dichtung »Pelleas und Melisande«, komponiert im Jahre 1902. Es braucht wohl nicht gesagt zu werden, daß sie vollkommen unabhängig von der Oper Debussy's entstanden ist; denn wer kannte um diese Zeit schon in Deutschland etwas von den Jungfranzosen. Merkwürdigerweise hatte Schönberg ursprünglich auch die Absicht, das Drama Maeterlinck's zu komponieren, gab sie aber auf und gestaltete aus dem poetischen Vorwurfe eine sinfonische Dichtung. Das Werk ist in tektonischer Beziehung ein Vorläufer der »*Sinfonia domestica*« von Strauß, nur arbeitet Schönberg mit lang ausgesponnenen Themen und Melodien, die mit einer fast virtuosen Technik in unerschöpflich reicher Weise kombiniert werden[1]). Hier zeigt sich auch zum ersten Male ein technisches Verfahren, das Schönberg zuerst an dieser freien Form anwendet und dann auf die klassischen Formen überträgt. Jedes neu auftretende Thema wird gleich nach seiner Einführung »durchgeführt«, d. h. nach allen melodischen, rhythmischen und kontrapunktischen Möglichkeiten aus sich heraus entwickelt und zu einem abgeschlossenen Ganzen gebracht, das infolge seiner einheitlichen Struktur prägnant wirkt. Im eigentlichen Durchführungsteil werden dann die einzelnen Themen untereinander kombiniert. »Pelleas und Melisande« ist deshalb für die Entwicklung Schönberg's von besonderer Bedeutung, weil es instinktiv Keime eines neuen Stiles — besonders in der zweiten Hälfte — in sich trägt, den er in seinen neuesten Werken bewußt aufgegriffen hat. Neben diesen Werken setzt die geschlossene Linie der Entwicklung Opus 6, acht Lieder[2]) enthaltend, fort, unter denen die ergreifenden Vertonungen von »Verlassen« (Conradi), »Am Wegrand« (Mackay) und der »Wanderer« (Nietzsche) hervorzuheben sind.

Den Liedern folgt als Opus 7 das Streichquartett (*D*moll) in einem Satze[1]). Der äußeren Einsätzigkeit liegt — ähnlich wie in der »*Sinfonia domestica*« eine viersätzige Sonatenform zugrunde. Vergegenwärtigen wir uns das Schema des Werkes:

I.

1. A) Hauptthemengruppe. B) Überleitung. C) Seitensatzgruppe. 2. Erste Durchführung.

II.

1) Scherzo. 2) Zweite Durchführung. 3) Reprise der Hauptthemengruppe.

III.

1) Adagio. 2) Reprise der Seitensatzgruppe. 3) Überleitung.

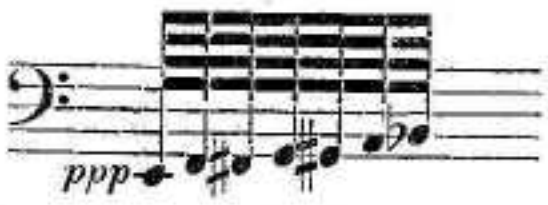
IV.

1) Rondofinale. 2) Durchführung früherer Motive. 3) Schlußsatz.

---

1) Einen eigenartigen Instrumentaleffekt (ein Posaunenglissando) gebraucht Schönberg, um eine dumpfe, schaurige Stimmung auszudrücken. Dieses Glissando wird dadurch erzeugt, daß der Spieler den Grundton des Glissando anbläst und dann das Rohr rasch durch alle sieben Züge durchzieht; daher kann dieses Glissando nicht den Umfang einer verminderten Quinte — sieben Halbtöne — übersteigen, z. B.

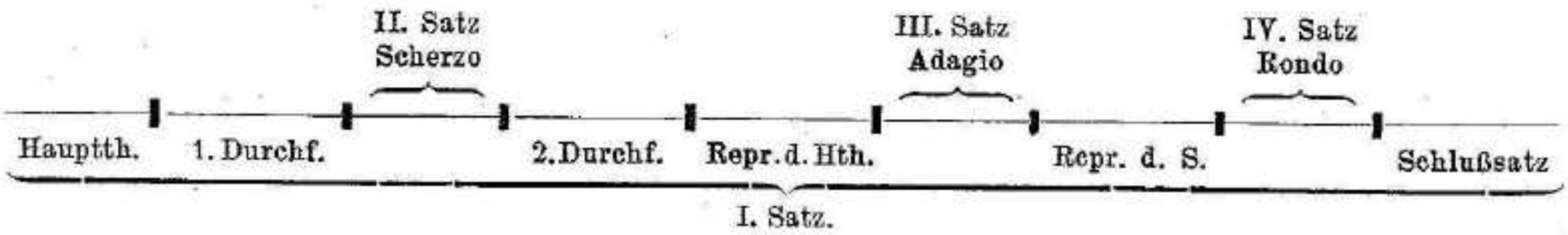
Baßposaune mit Dämpfer:



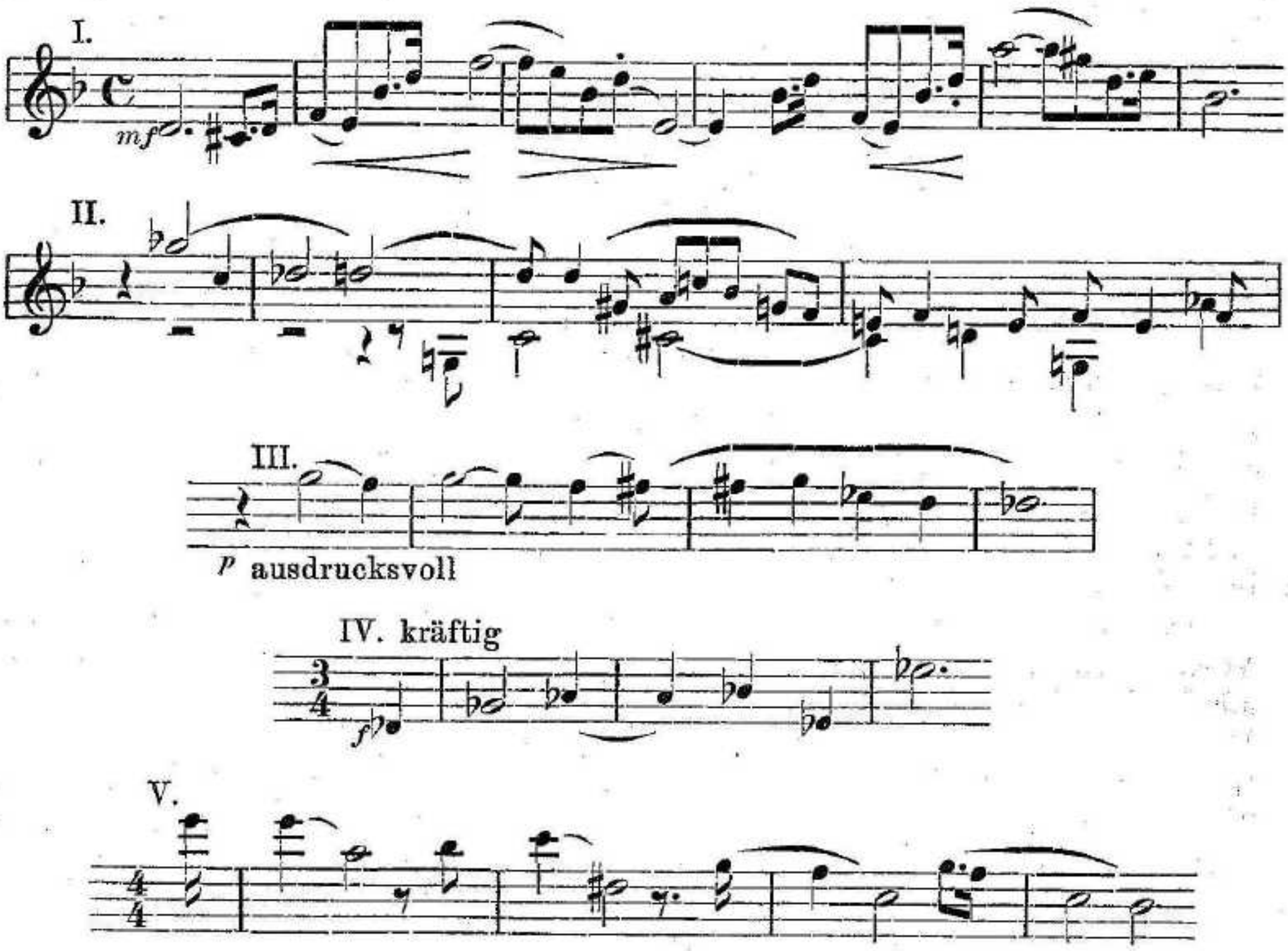
Tenorpos.

2) Verlag: Drei Lilien, Berlin.

Man sieht, daß in den breitangelegten Durchführungsteil des ersten Satzes alle übrigen Sätze eingelegt sind, was man graphisch auch folgendermaßen darstellen könnte:



Die nachstehenden Beispiele geben die wichtigsten Themen wieder. I, II und III sind die Themen des ersten Teils (Hauptthema, Seitensatz, Schlußgruppe) und zugleich die Hauptmotive des Ganzen. Motiv IV, das Hauptmotiv des Scherzo, ist eine rhythmische Umbildung von Motiv B des Seitensatzes. Motiv V ist das Thema des Adagio und — nach Dur gewendet — das Rondothema.



Man sieht, daß bereits bei den Hauptthemen das Moment der rhythmischen und harmonischen Umdeutung eine große Rolle spielt. In noch viel weiterem Maße werden die einzelnen Motive je nach ihrer Verwendung in den einzelnen Sätzen umgedeutet, kontrapunktisch vereinigt oder gegeneinander geführt. Als Opus 8 erschienen sechs Orchesterlieder[1]) nach Gedichten von Petrarca und »Des Knaben Wunderhorn«; stilistisch in der Art der früheren Lieder gehalten.

---

1) Universal-Edition, Wien. Für Gesang und Klavier bearbeitet von Anton von Webern.

Mit dem Quartett Opus 10 [1]) setzt die dritte Periode im Schaffen A. Schönberg's ein, die seinen Stil zur vollen Entfaltung bringt. Satz I ist die konzentrierteste Form eines ersten Sonatensatzes. Jedes Passagenwerk, jedes Übergangsmotiv ist vermieden; die nachstehenden drei Themen, die scharf gegeneinander kontrastieren, beherrschen den Satz:

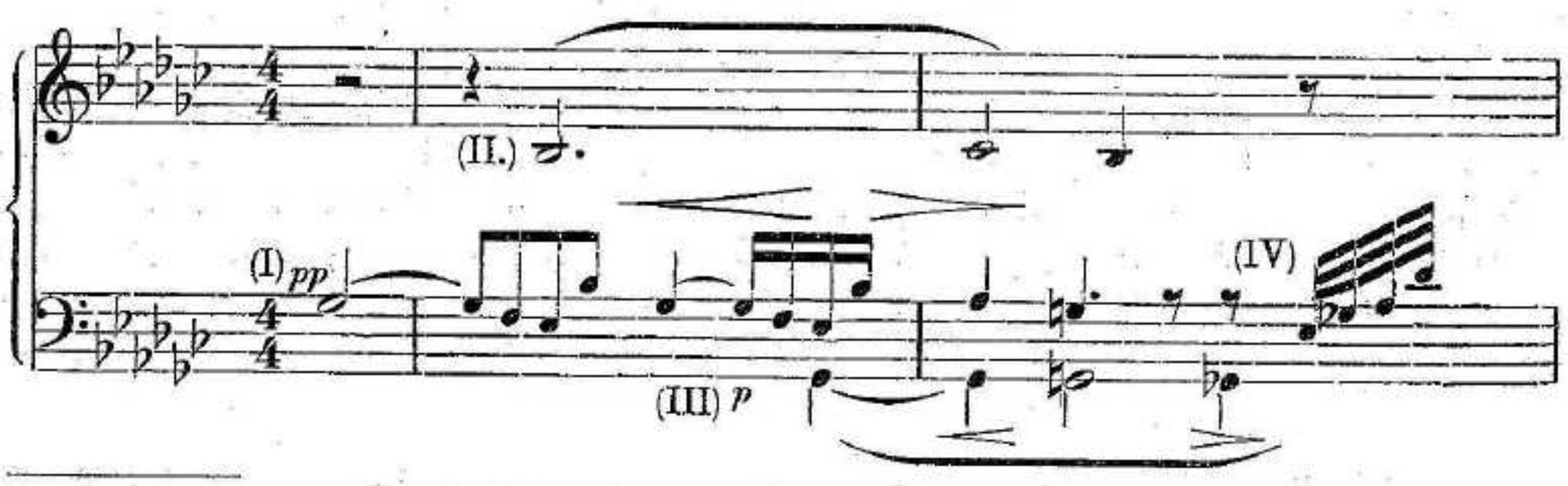
I. *Moderato.*

II.

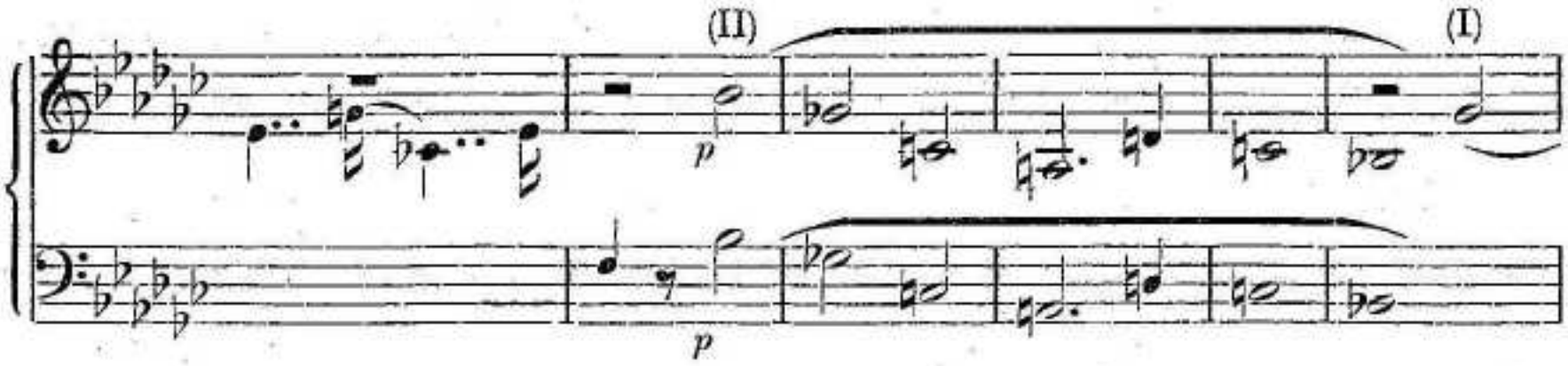
III.

Das Scherzo ist ein gespenstisches Stück voll verhaltener Leidenschaft; harmonisch und kontrapunktisch äußerst kühn geführt. Mit dem dritten Satz durchbricht Schönberg die bisherigen Bahnen des Quartetts und setzt an Stelle des Adagio und Finale zwei Gesangsätze nach Gedichten von Stefan George »Litanei« und »Entrückung«, die aber die gegebenen Formen wahren; denn der III. Satz ist ein reguläres Thema mit Variationen, und der IV. Satz in freier Sonatenform.

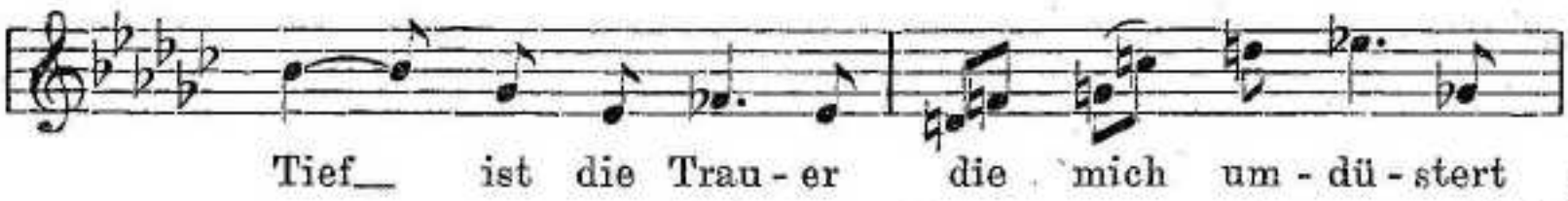
Das Thema der Variationen ist eine achttaktige Periode, bestehend aus Vorder- und Nachsatz. Der Vordersatz besteht aus zwei Motiven, die rhythmische Umbildungen der Hauptmotive des ersten und zweiten Satzes sind. Das Begleitmotiv ist aus dem Seitenthema des ersten Satzes gewonnen. Der Nachsatz ist eine Vergrößerung von Thema III. Nach der Aufstellung des Themas beginnt eine Wiederholung des Vordersatzes mit vertauschten Stimmen, über dem Nachsatz setzt die Singstimme mit einer neuen Melodie ein:



1) Streichquartett *Fis* moll. Univsal-Edition. Kl.-Partitur.



Die folgenden Variationen, die alle achttaktig sind, bringen motivische Verarbeitungen, wobei stets die wechselnden Stimmungen des Gedichtes aus dem Motivenmaterial ihre Charakteristik gewinnen. Im letzten Satze ist das Betonen des poetischen Inhalts noch mehr in den Vordergrund gestellt; dem Gesange geht eine längere, frei gehaltene Einleitung voraus, und die Sonatenform beginnt erst mit dem Einsetzen der Singstimme:

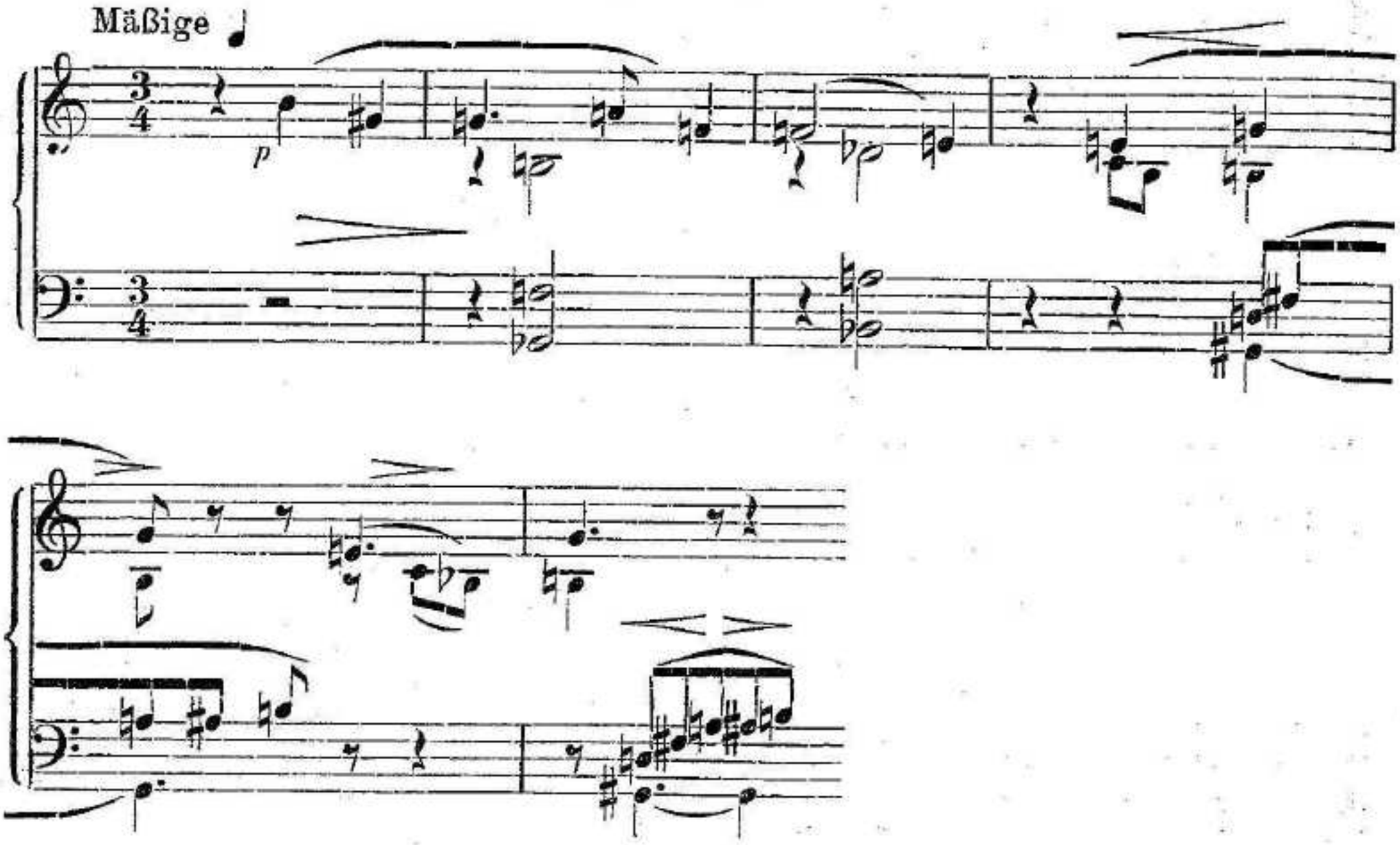


Mit diesem Quartett, daß Schönberg im Vollbesitz der Technik zeigt, verläßt er aber auch die »Form« und wendet sich neuen Problemen zu. In der ersten Periode seines Schaffens, die hauptsächlich Gesangswerke umfaßt, ist er mit der Erweiterung des Melodischen beschäftigt, in der zweiten Periode, die vornehmlich Instrumentalwerke umfaßt, sucht er die höchste Stufe der Vollendung der klassischen Form dadurch zu erreichen, daß er jede Stimme mit motivischem Leben erfüllt und — im Gegensatz zu Bruckner — die Übergänge von einem Gedanken zum andern aufs innigste zu verschmelzen sucht. Nirgends findet sich ein Riß, ein unvermittelter Sprung; eins wächst unmerkbar aus dem andern hervor.

In der dritten Phase der Entwicklung greift Schönberg beide Probleme auf, das Problem der Melodie und der Form, sucht sie aber in einer neuen Weise zu vereinen. Sein Stil ist noch subjektivierter. Damit die Melodie jeder noch so subtilen Regung des Gefühles folgen könne, ist sie aus einer Anzahl kleiner, aneinandergereihter Motivpartikeln zusammengesetzt, die, ähnlich wie die Farbenflecke eines impressionistischen Bildes in der Nähe wahllos nebeneinander gesetzt zu sein scheinen; faßt man aber das Ganze ins Auge, so ordnen sich diese Motive organisch in die »unendliche Melodie« des Stückes ein, welche gleichzeitig konstitutiv mit der Form zusammenhängt. Der technische Fortschritt besteht also bei dieser neuen Kunst darin, daß sich der Inhalt restlos mit der Form deckt, daß nicht Themen oder Motive aufgestellt werden, aus denen dann Konsequenzen gezogen werden, sondern daß jeder motivische Bestandteil in sich abgeschlossen ist und sich dennoch mit andern zu einem höhern Ganzen verschmelzen läßt. Die Klavierstücke Opus 11[1]) sind das erste Werk dieses neuen Stiles. Sie sind atonal und heben den Begriff der Dissonanz auf. Das ist zwar auch bei den Werken der Neufranzosen der Fall, da sie aber von der Harmonik und dem Klavierklang ausgehen, Schönberg aber vom Kontrapunkt, kommt er zu ganz ver-

1) Universal-Edition Wien.

schiedenen Resultaten. Ein Beispiel für die Art des neuen Stiles mag der Anfang des ersten der drei Klavierstücke bieten:



Daneben schrieb Schönberg einen Zyklus von Liedern nach Stefan George und ein Monodram; ein eigenartiger Versuch, einer Person die Dramatik zu übertragen.

Man wird auch aus dieser kurzen Skizze den Eindruck gewonnen haben, daß man es mit einem Künstler zu tun hat, der vollkommen bewußt seinen Weg geht. Schönberg selbst ist ein angesehener Lehrer, und in Anerkennung seiner theoretischen Begabung wurde ihm an der k. k. Akademie für Musik ein Kurs für Komposition eingeräumt. Seine Methode legte er in einer Harmonielehre nieder, die in den nächsten Wochen im Verlag der Universal Edition erscheinen wird[1]).

Die ideale Aufgabe des Musikhistorikers besteht nicht nur darin, die Werke der Vergangenheit zu erschließen, sondern auch die Musik unserer Tage in eine richtige Beleuchtung zu bringen. Wir sehen etwa gerade in den Reihen der Musikhistoriker die wärmsten Vorkämpfer der modernen Musik. Es ist deshalb zu bedauern, daß man sich bisher von musikhistorischer Seite noch nicht mit den Werken Schönberg's befaßt hat, und die Zeilen wollen nichts anderes sein, als eine erste Anregung dazu.

Wien. **Egon Wellesz.**

---

1) Während der Drucklegung dieses Heftes erschien ein Schönberg-Heft der österr. Zeitschrift »Der Merker«, in dem ein Kapitel aus der Harmonielehre, welches die neuesten Klangkombinationen behandelt, publiziert. Als Notenbeilage sind 2 Lieder beigegeben, welche die stilistischen Unterschiede der ersten und dritten Phase zeigen.

Introductory to "Tonic Sol-Fa".

As the problems of sight-singing are purely psychological, we must in the first place consider what faculties or perceptions we can bring to bear upon the association of sound and symbols.

These faculties and perceptions differ in degree according to the natural gifts of individuals. The really clever musical people require no systems. They arrive at the end by intuitions that defy analysis. But the mass of mankind must be approached scientifically, and therefore in their case ways and means must be contrived.

First, we have to note the memory of absolute pitch.

This faculty has at once to be analysed into two categories, namely:

(a) The permanent memory of absolute pitch by which at any moment the pitch name or notation is indelibly associated with a sound; and

(b) The temporary memory of absolute pitch possessed by all persons with any musical perception; in fact, this memory may be said to be the elementary basis of all musical appreciation. The simplest melody cannot be heard as organized music without this power of comparing auditory sensations.

As the power to permanently memorise pitch is a rare gift, it must at once be ignored as an available asset in a scheme of popular musical instruction.

But the temporary memory is practically a universal possession, and further inquiry into its working must be pursued.

The act of listening to music is a constant effort to compare what we hear now with what we have just heard. The tones thus compared are soon found to present two melodic relationships, first, the intimste relation of a pitch to the pitch immediately preceding, and second, a more marvellous relationship of a pitch to all the previously sounded notes that are more or less distinctly remembered.

The relation to the last note is what we all term the interval, and the relation to the previous group of notes makes for what we call key, and it accumulates the effect of a number of intervals.

Now in practice it is found that the impression or the relation of a note to the group, or "key" is much more easily welded to a symbol than is the relation to the previous note. In brief, it is universally easier to feel the tone-colour which is compounded of general relations, than it is of the single relation to the last heard pitch.

It must be borne in mind that in thus presenting the subject only melodic outline is under consideration.

All the effects of interval and of relation to a key-note are concentrated when harmony is considered.

The possibility of associating the general relation of a note to the whole group or key with a syllable or name has been utilised for nearly a thousand years. Guido felt it when he devised his ladder and named the rungs by the sol-fa syllables. I am not tracing history, but I may for a moment digress in order to observe that this idea of syllabic association was pursued for centuries until the XVIII century, when the singing-masters laid hold of the syllables and used them, not for the purpose of psychological association

of tonal effect, but merely for voice purposes and a vague method of naming absolute pitches, and a still more vague and illusory way of associating intervals. This innovation has always been resisted in this country, and although it may be regretted that it was ever allowed a vogue it was a blessing in disguise, inasmuch as it had the effect of developing antagonism, and of confirming practical musical educationists in their belief that the association of syllables and musical effect should be confined to express general tonal relations, and not particular pitches. The tonic solf-fa notation is a last word in the expression of this belief. Its principle is not new. It is simply the strong assertion of the adequacy of the principle in elementary musical education.

As under this idea it is the association of syllable and effect that is the vital and suggestive nexus, tonic sol-fa lifts this away from the staff and uses the syllables as a separate notation. In this way it can concentrate attention on things rather than on signs that are difficult to weld to effect, and can cultivate faculty until it is developed sufficiently and is conscious enough to enable the teacher to re-lay the syllables on to the staff notation. Tonic sol-faists are firmly convinced by experience that this, in the long run, is the most practicable method of enabling the greatest possible number of persons to become readers of music from the staff notation. They have no desire to supplant that notation, but are always anxious to show the plasticity of their notation by adapting it to the universal staff.

One principle of the method of teaching is that no more notation should be introduced to a pupil than he can attach to musical effect. Many methods of staff notation teaching present the whole of the rudiments of musical notation to a learner before his brain has stored with musical facts.

These introductory remarks on the general principle of the tonic sol-fa method do not touch on its various practical points, the use of the modulator, the training of the ear, the application of the syllables to the staff, etc.

London. **W. G. McNaught.**

Beethoven's zweiter Brief an die unsterbliche Geliebte eine Fälschung?

In dem soeben erschienenen ersten Augustheft der »Musik« wird ein zweiter Brief Beethoven's an die unsterbliche Geliebte vom 8. Juli, wiederum ohne Jahr, unmittelbar an den bisher bekannten Brief anschließend, im Faksimile mitgeteilt und von Bekker auf seinen Inhalt hin eingehend behandelt, der bedeutsam genug für die Forschung wäre, wenn — der Brief unbezweifelt echt wäre. Über die Herkunft des Briefes erfährt man nichts: auch Herr Kapellmeister Schuster, an den ich mich mit einer brieflichen Anfrage deshalb wandte, konnte mir über die Herkunft des Originals nichts mitteilen, nur daß es in Berliner Privatbesitz und von einer Reihe von Autoritäten, deren Namen er mir nicht angibt, vor dem Abdruck für echt erklärt worden sei. Ich habe das Originalmanuskript nicht untersucht und muß daher eine Erwägung der Papierfrage andern überlassen: aber schon ein genaueres Studium des Briefes an Hand des Faksimiles hat mir eine so große Zahl von äußeren und inneren Verdachtsmomenten ergeben, daß ich dieselben nicht zurückhalten möchte, sondern hiermit der allgemeinen Kritik unterbreite.

I. Äußere Verdachtsmomente.

Ich habe Schriftduktus und Buchstabenformen des neuen Briefes mit sechs längeren echten Briefen Beethoven's eingehend verglichen, von denen Faksimiles veröffentlicht und daher leicht zugänglich sind, damit jedem die Nachprüfung meiner Beobachtungen ermöglicht wird. Ich habe folgende, aus den Jahren 1794—1823 stammende Briefe hierfür ausgewählt:

A = Brief an Simrock vom 2. August 1794, zwei Oktavseiten (Faksimile in Schmidt's Ausgabe der Briefe Beethoven's an Simrock, Wegeler, Breuning, Ries, Berlin 1909).
B = Brief an Wegeler von 1794/96, drei Oktavseiten (Faksimile ebenda).
C = Heiligenstädter Testament vom 6.—10. Oktober 1802, drei Großfolioseiten (Faksimile in der Musik, Jahrg. 1 Heft 12).
D = Brief an Bettina Brentano vom 10. Februar 1811, drei Quartseiten (Faksimile in den neueren Auflagen von Marx' Beethovenbiographie).
E = Brief an die unsterbliche Geliebte vom 6.—7. Juli 1812, zehn Großoktavseiten (Faksimile in der Musik vom 1. August 1911).
F = Brief an Schindler vom 2. Juli 1823, vier Quartseiten (Faksimile in der 2. Auflage von Schindler's Beethovenbiographie, Münster 1845).

1. *Juli* (S. 1 Zeile 1). — Das große lateinische *J* in dieser Form ist bei Beethoven unerhört, da er in deutschen Worten wie in Fremdworten stets ein etwas vergrößertes kleines *j* ohne *i*-Punkt schreibt: vgl. *Jetzt* in der Nachschrift von B, *Jahren* C S. 1 Zeile 8, *Jahr* S. 1 Zeile 10 und 39, *Jahre* S. 1 Zeile 12 und S. 2 Zeile 16, *Instrumente* S. 3 Zeile 5, *Johanna* D S. 2 Zeile 12, *Juli* E S. 1 Zeile 1, S. 5 Zeile 1 und S. 7 Zeile 10, *Ich* S. 1 Zeile 4, *Ideen* S. 7 Zeile 12, *Jahren* S. 8 Zeile 22, *July* F S. 1 Zeile 2, *Jakobi* S. 2 Zeile 11 und S. 3 Zeile 1.

2. *u.* (S. 1 Zeile 6, S. 2 Zeile 14, S. 3 Zeile 6 und 13, S. 4 Zeile 5, 9 und 12), daneben kein einziges ausgeschriebenes *und*. — In A, B, C, D und E ist *und* nicht ein einziges Mal abgekürzt, stets ausgeschrieben; erst F zeigt ein paar Belege für die Abkürzung (S. 1 Zeile 12, S. 2 Zeile 9, S. 3 Zeile 5 und 6, S. 4 Zeile 13). Beethoven hat sich also diese Abkürzung erst nach 1812 angewöhnt.

3. *Reue* (S. 1 Zeile 6 und 8); *Reiche* (S. 3 Zeile 6) — Das große lateinische *R* in dieser Form ist bei Beethoven nur in gänzlich lateinisch geschriebenen Fremdwörtern oder Namen geläufig (*Revue* A S. 1 Zeile 28, *Revolution* S. 2 Zeile 17, *Ries* S. 2 Zeile 30), in deutschen Worten aber unerhört, deren Anfangs-*R* er vielmehr wie ein etwas vergrößertes kleines *r* schreibt: *Rechtschaffenheit* B S. 2 Zeile 5, *Reihe* C S. 2 Zeile 25, *Reise* E S. 2 Zeile 12, *Reiseroute* S. 2 Zeile 17, *Reich* S. 8 Zeile 8, *Regen* F S. 1 Zeile 13, *Regierung* S. 4 Zeile 4, *Rauch* S. 4 Zeile 7.

4. *Ent-ferntseyns* (S. 1 Zeile 10), ». . . . .« (das unleserliche Wort S. 2 Zeile 3), *aller-letzt* (S. 2 Zeile 4), *Ange-hörigen* (S. 3 Zeile 2). — Der einfache Abteilungsstrich bei Worttrennungen am Zeilenende ist bei Beethoven unerhört, vielmehr schreibt er zeitlebens und ohne Ausnahme doppelte Trennungsstriche: A S. 1 Zeile 7, S. 2 Zeile 18; B S. 1 Zeile 13, S. 2 Zeile 14 und 19, S. 3 Zeile 8; C S. 1 Zeile 14, 19, 28, 31, 32 und 36, S. 2 Zeile 37 und 39, S. 3 Zeile 1; D S. 3 Zeile 20 und 22; E S. 1 Zeile 8, S. 3 Zeile 1 und 10, S. 7 Zeile 6 und 16, S. 8 Zeile 20; F S. 1 Zeile 6, S. 2 Zeile 6, S. 3 Zeile 9, S. 4 Zeile 3.

5. *allerletzt* (S. 2 Zeile 4), *besitze* (S. 4 Zeile 9). — Beethoven's Schrift kennt nicht den heute üblichen, zu seiner Zeit mehrfach nach andern Prinzipien geregelten Unterschied von *z* und *tz*: er schreibt zeitlebens und ohne Ausnahme für beides ein einfaches *z* mit etwas vergrößerter erster oberer Schleife, die, wenn sie einmal etwas eckig gerät, wie ein verunglücktes *t* aussehen kann, das in einem Zuge mit dem *z* geschrieben wäre; ein in zwei Buchstaben getrenntes deutliches *tz* kommt bei ihm nie vor: *jezt* A S. 2 Zeile 5 und 29, B S. 2 Zeile 8, *hinaussezen* C S. 1 Zeile 17, *gesezt* S. 1 Zeile 37, *jezigen* S. 1 Zeile 42, *versezen* S. 2 Zeile 10, *troz* S. 2 Zeile 23 und S. 3 Zeile 14, *leztern* S. 2 Zeile 38, *nüzlicherm* S. 3 Zeile 8 *nüzen* S. 3

Zeile 10, *schwäzen* D S. 1 Zeile 19, *gesext* S. 3 Zeile 8, *vorlexten* E S. 3 Zeile 1, *Schaz* S. 4 Zeile 18, *jext* S. 5 Zeile 3, S. 8 Zeile 18 und 22, *jext* F S. 1 Zeile 5.

6. *sein* (S. 2 Zeile 16). — Beethoven schreibt den Infinitiv des Verbum substantivum stets und ausnahmslos *seyn* mit *y*, nicht *sein* mit *i*: B S. 2 Zeile 15, C S. 1 Zeile 24, S. 2 Zeile 13, S. 4 Zeile 5, E S. 4 Zeile 20 und 21, S. 8 Zeile 10, S. 9 Zeile 10.

7. *Hülle* (S. 4 Zeile 6). — Diese breite und runde Form des großen *H* findet sich bei Beethoven sonst nicht, dessen *H* viel schmaler sind: *Handelei* A S. 2 Zeile 10, *Herzens* B S. 1 Zeile 13, *Himmel* S. 1 Zeile 14, *Handlungen* S. 2 Zeile 6, *Hand* S. 3 Zeile 8; auch die andern Briefe enthalten eine Reihe von Beispielen.

Ich kann nun und nimmer glauben, daß Beethoven in einem einzigen Briefe von vier Seiten so viele singuläre Eigenheiten der Schreibweise angewandt haben sollte, die sonst nie bei ihm vorkommen: Punkt 2 und 4 wiegen schon sehr schwer, Punkt 5 allein genügt, um jede Möglichkeit der Echtheit zu vernichten. Schon aus diesen Erwägungen und Beobachtungen heraus dürfte deutlich sein, daß die Handschrift nicht von ihm herrühren kann, sondern eine Fälschung sein muß, die Unachtsamkeit auf Kleinigkeiten seiner Schreibmanier mit Einmischung modernen Schreibusus vereinigt.

II. Innere Verdachtsmomente.

Den bisherigen Stand der Frage nach der Datierung des ersten, echten Briefes Beethoven's an die unsterbliche Geliebte setze ich hier als bekannt voraus (vgl. Thayer's Biographie in der neuen Bearbeitung von Riemann II, 298 und III, 334). Danach hat als feststehend zu gelten, daß der Brief im Jahre 1812 aus Teplitz nach Karlsbad geschrieben ist, und es verschwindet somit jede Möglichkeit, mit Schindler und Kalischer Giulietta Guicciardi für die Adressatin zu halten. Da nun der zweite Brief ein Thema aus dem Ende 1801 erschienenen Streichquintett (op. 29) als soeben erfunden anführt, so kann dieser, selbst wenn er an sich echt wäre, mit jenem ersten nichts zu tun haben, auf den er sich doch offenbar im Eingang »Mein Brief ist fort« bezieht. Der schon aus äußeren Erwägungen verdächtige Brief wird dadurch also noch verdächtiger, daß er in die Chronologie sich unmöglich einordnen läßt. Er macht vielmehr durchaus den Eindruck, als sei er zu dem Zwecke fabriziert, Kalischer's jetzt allgemein aufgegebene These von der Datierung jenes ersten Briefes gleichsam post festum faktisch zu beweisen. Daß der Verfasser des Briefes mit großem Raffinement vorgegangen ist, ist keine Frage: er glaubte durch ein Notenzitat aus einem 1801 im Entstehen begriffenen Werke am sichersten zum Ziele zu kommen und wählte mit klugem Bedacht dazu das Streichquintett, von dem wir nicht eine einzige Skizze besitzen (vgl. Thayer-Riemann II, 265). Zweierlei hat er dabei allerdings außer acht gelassen, was sehr bedenklich stimmt: erstens, daß das Fehlen von Skizzen zu dem Quintett dafür spricht, daß wir es wahrscheinlich mit einem Werke älteren Ursprungs oder doch mit einer Bearbeitung eines älteren Entwurfs zu tun haben; zweitens, daß Beethoven seine Skizzen sehr selten Note für Note in seinen Werken unverändert verwertete, sondern meistens irgend welche Änderungen mehr oder weniger einschneidender Art an den ursprünglichen Themen der Skizzenbücher vornahm. In diesem Falle aber hätte er nicht nur das ganze skizzierte Thema ohne jede kleinste Veränderung in das Quintett aufgenommen, sondern auch, worauf mich Max Unger freundlichst hinweist, es nicht, wie er sonst zu tun pflegte, in Gesangsnoten, sondern in

der Violinstimme mit einem Schlußakkord aus drei Tönen notiert: beides ist sehr schwer glaublich.

Auch sonst sind innere Anstöße vorhanden. Die Wendung vom Generalissimus ist 1801 schwer denkbar, da der Gebrauch dieser komischen Nomenklatur zwischen Beethoven und der Firma Steiner sich ja erst im Laufe des zweiten Dezenniums des 19. Jahrhunderts herausbildete. »Ein nicht übles Thema« klingt sehr modern und ich glaube nicht eher, daß Beethoven so hat sagen können, bis ein sicherer Beleg von »nicht übel« bei ihm oder einem seiner Zeitgenossen zur Stelle geschafft ist. Die prachtvolle Neubildung »göttinverlassen« wird das deutsche Wörterbuch nicht bereichern und das unleserliche Wort (S. 2 Zeile 3) wird vermutlich für den Verfasser des Briefes selbst keinen Sinn gehabt haben, der sich bei dem Gedanken ins Fäustchen gelacht haben mag, wie die handschriftenkundigen Forscher sich an seiner Entzifferung die Zähne ausbeißen werden.

Luther's Andenken hat sich die ausgedehnten Fälschungen von Kyrieleis, Schiller's die von Gerstenbergk gefallen lassen müssen: nun hat auch die Beethovenliteratur ihre Fälschung, wenn anders meine vorstehenden Ausführungen das Rechte treffen.

Νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν· ἄρθρα ταῦτα τᾶν φρενῶν.

Jena. **Albert Leitzmann.**

La Musique ancienne à Paris, en 1910.

(Suite)

Si les grands concerts d'orchestre ne consacrent que peu de numéros de leurs programmes à la musique ancienne, qui n'exige pas l'emploi de toutes leurs forces, par contre, les artistes qui donnent les innombrables concerts qu'on entend à Paris, depuis le mois de novembre jusqu'à une époque avancée de l'année, choisissent parfois dans l'ancien répertoire du chant et, surtout, du piano ou du violon, des œuvres en général peu connues ou même tout à fait oubliées, qu'ils ressuscitent avec des succès divers.

Mais avant d'en arriver à ces manifestations isolées, il faut parler de deux sociétés de plus en plus florissantes, qui se consacrent exclusivement à la musique des maîtres anciens: la Société Bach et la Société Hændel. La première a, depuis plusieurs années, groupé autour d'elle tous les artistes et érudits qu'intéressent particulièrement les œuvres de Jean-Sébastien et de ses contemporains. Sous la direction de M. Gustave Bret, la Société Bach a conquis aujourd'hui une place au premier rang de nos institutions musicales parisiennes. Un grand nombre de cantates et d'œuvres instrumentales y a été exécuté, de même que de grands ouvrages tels que la Passion.

La Société Hændel, dirigée, elle aussi, par un de nos collègues, M. Raugel, n'a que deux à trois ans d'existence. Elle s'est fait remarquer, l'an dernier, par plusieurs excellentes auditions du *Messie*, données en avril et mai 1910, dans l'immense salle du Trocadéro (avec le concours du regretté Guilmant, à l'orgue); ces auditions eurent un succès presque populaire. Dans ses concerts d'abonnement, la Société a exécuté non seulement des œuvres de Hændel (concertos, fragments d'oratorios, airs d'opéras), mais encore des œuvres contemporaines du maître: de Hasse, Vivaldi, Leonardo Leo, Rameau, Clérambault, Mouret, Monteclair, Ph. Em. Bach, Alessandro Scarlatti, de Buxtehude

et même du vieux Heinrich Schütz (première audition, en France, de l'Histoire de Jésus au Temple), etc.

Il s'est fondé aussi une Société Mozart, sous la présidence d'honneur de M. G. Fauré, dirigée par M. Jean Huré, et dont le but est analogue à celui des deux précédentes, bien qu'elle admette quelques compositeurs modernes. Depuis, cette Société a pris le nom de «Mozart-Haydn». On a applaudi, à ses premières séances, des œuvres telles que: Eine kleine Nachtmusik; la Symphonie concertante (de 1780?), exécutées dans de plus justes proportions que par les orchestres de nos grands concerts.

Il ne faut pas confondre cette Société Mozart avec l'Orchestre Mozart, composé de jeunes gens, sous la direction de M. de Méo, des Concerts-Lamoureux. Il y est fait d'ailleurs une place aux œuvres des anciens, et cette troupe juvénile nous a donné la *surprise* de la symphonie en *sol*, de Haydn, qui porte ce surnom.

La Société Philharmonique (consacrée à la musique de chambre), qui fait venir chaque hiver, à Paris, les plus célèbres trios, quatuors de l'Europe, et les chanteurs les plus appréciés, inscrit assez souvent des œuvres anciennes sur ses programmes. L'an dernier, M. Casals, l'un des plus remarquables violoncellistes de l'Ecole de Paris, y interpréta une sonate, en *la*, de Boccherini; M. Flesch, de Berlin (élève, lui aussi du Conservatoire parisien), y donna une sonate, en *ré majeur*, de Pietro Nardini, une suite en *sol mineur*, de J.-S. Bach, une aria et une Musette de Francœur (1698-1787), une Sarabande et Tambourin de Leclair (1697-1764). Le Quatuor Rosé, de Vienne, y exécuta des œuvres de Dittersdorf (Quatuor en *mi bémol majeur*) et de Haydn (op. 74, n° 3). M. Emil Sauer y interpréta un Concerto en *ré mineur* de Friedmann Bach (transcrit par Stradal); le même soir, Mlle. Verbena chantait deux airs de Haydn et de Gordigiani.

Six concerts italiens, donnés en 1909-1910, par Mme. Ida Isori, de Florence, avec la «Libera Estetica» de cette ville, sous la direction de son fondateur, M. Paolo Litta, furent consacrés entièrement aux anciens maîtres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. MM. Wittwer et P. Litta y exécutèrent des sonates de Veracini, Vivaldi, Nardini, Locatelli, Tessarini, Porpora, Corelli, Mascitti, Barbella, Dall'Abaco, Mossi, Tartini, et Geminiani. Les œuvres chantées par Mme. Ida Isori rappelaient les noms les plus illustres de la musique italienne, depuis Peri et Monteverde, jusqu'à Piccinni.

M. Joseph Debroux, violoniste, s'est depuis longtemps consacré à l'interprétation des anciens maîtres, dont il a même donné des rééditions. Ses trois récitals de l'an dernier réunissaient, dans leur partie ancienne, Bigaglia, Dandrieu, Vivaldi, Dall' Abaco, Senaillé, Tartini, Bouvard, Aubert le père, Aubert le fils et Leclair (Sonates; M. Debroux joua en outre de ce dernier les 3e, 5e et 6e Concertos); et de J. S. Bach: Allemande, Sarabande, Bourrée; Preludio, Louré, Menuet I, Ciaccona.

Les auditions historiques, systématiques, dans le genre de ces dernières sont assez rares, et c'est au hasard des programmes que les amateurs parisiens doivent, en général, d'entendre d'ancienne musique. C'est ainsi, que dans une soirée donnée par Mlle Minnie Tracey, cette cantatrice exécutait un Menuet chanté de Rameau (avec violon), un air de Stradella (Ragion sempre), un air de Paesiello (Cérès). Le pianiste Etlin, élève de M. Diemer, quelques jours plus tard, interprétait la Gavotte pour les Heures et les Zéphyrs, de Rameau, le Tic-toc-choc, de Couperin. Mlle. Ethel Leginska,

pianiste également, joignait aux deux mêmes compositeurs le claveciniste Daquin. Mme. Norman O'Neill, compositeur et pianiste, exécutait des morceaux de Scarlatti et deux pièces de Fiocco, transcrites par elle pour piano et violon (M. Lederer). M. Jean Ten Have ressuscitait une sonate de Veracini. Le chanteur Walter consacrait la première partie d'un récital à J.-S. Bach. M. Paul Loyonnet exécutait, dans son second récital, un Choral de Bach, transcrit par Busoni; l'Harmonieux Forgeron de Haendel, un Menuet de Grazioli, une Toccata di bravura, de Scarlatti.

A l'Ecole des Hautes-Etudes sociales, Mlle. Claire Hugon donnait toute une séance de Chansons mondaines des XVIIe et XVIIIe siècles français: chansons à danser en rond, chansons tendres, chansons galantes, etc. M. Sandor Kovacs, pianiste, faisait de même, en exécutant des œuvres de Gilles Farnaby (1560-1592), de Gir. Frescobaldi, de Domenico Scarlatti; Mlle. Trelli chantait, au même concert, des œuvres de Seb. de Luca (XVI-XVIIe siècle), d'Aless. Scarlatti, de Monteverdi, de Bassani, Falconieri, et Jommelli.

Mme. Jane Mortier et M. Pitsch donnaient trois Sonates de Bach, pour piano et violoncelle *(sol majeur, ré majeur, sol mineur)*. Mme. Caponsacchi-Jeisler, violoncelliste elle aussi, donnait vers le même temps une audition de deux sonates de Locatelli et de Bach. Le violoniste brésilien Chiaffitelli accordait, sur le programme de son concert, une place importante aux anciens, avec une Sonate en *ré mineur* de Veracini (op. 1., n° 5), un Menuet de Milandre, un Allegro de Fiocco. Mme. Julia Hostatter, cantatrice, inscrivait au début du sien les noms de Gluck, de Jommelli et de Durante. Mlle. Germaine, aux concerts du Trio Chaigneau, remontait jusqu'au XIVe siècle, avec une chanson de Guillaume de Machault (1350), qu'elle faisait suivre d'une chanson de Marie Stuart: Las! en mon doux printemps; d'une ariette de Frescobaldi et d'un air de Lully; Hændel, Salvator Rosa, Scaralatti, Rameau et Spontini l'avaient également comme interprète.

Une sonate pour violoncelle d'Ariosti figurait dans un programme de M. André Salmon; à la Société nationale, le 372e concert offrait une pièce d'un auteur inconnu du XVIIe siècle, l'Abandonnée, et Mignonne, de Costeley, chantés par l'excellent Quatuor vocal Battaille MM. Lucien Wurmser et André Hekking exécutaient dans leurs deux premiers récitals, deux sonates pour violoncelle et piano: l'une, en *sol mineur*, de J.-S. Bach, l'autre, de Philippe-Emanuel Bach.

Le Quatuor Mozart, avec M. Mimart, interprétait des œuvres de Mozart rarement entendues à Paris: un Trio pour piano, clarinette et alto, et un Quintette pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle. En deux concerts avec l'orchestre Hasselmans, M. Ysaye exécutait un Concerto en *sol mineur* de Vivaldi «pour violon principal, orgue et orchestre à cordes, en cinq parties, remis à jour» par lui-même; et le Concerto en *mi majeur* de J.-S. Bach.

M. Victor Gille, dans un premier récital, exécutait le Concerto Italien, de Bach, une Pastorale de Scarlatti. MM. Jacques Thibaud et F. Denayer, dags un concert avec orchestre (dirigé par M. Monteux), donnaient la Symphonie concertante de Mozart, et MM. Alfred Cortot, Thibaud et Casals, quelques jours plus tard (mai 1910), des trios de Mozart *(sol majeur)*, de Joseph Haydn *(sol majeur)*, etc.

Une sonate, en *sol mineur*, de Hændel, pour piano et violoncelle (par MM. Szulc et Espinoza), un Concerto en *ré majeur* pour violoncelle, de Haydn, par M. Espinoza; les deux derniers mouvements du même concerto, une Sarabande, un Menuet et une Gigue, de Bach figuraient au second concert de M. Pitsch, dont le premier était exclusivement consacré à la musique ancienne, avec le programme suivant: Sonate (violoncelle et piano), de Porpora; quatre pièces pour piano (Rameau, Fr. Couperin, Daquin), par Mlle. V. Pitsch; air d'Atys, le sommeil de Renaud (Lully), air de Pilade d'Iphigénie (Gluck), par M. Imbart de Le Tour; quatre pièces pour viole de gambe (Caix d'Hervelois), sonate pour violoncelle et piano (Boccherini).

M. Walter, le célèbre liedersænger, interprétait J.-S. Bach, Carl-Philipp-Emanuel, Wilhelm Friedmann et Johann-Christian Bach, ainsi que Mozart. Le violoniste Juan Massia, avec M. Ricardo Vines, faisait revivre une Sonate de Lœillet (16 . .—1728), à côté d'une Suite en *sol mineur* de J.-S. Bach.

La Société des Concerts de Chant classique (Fondation Beaulieu, qui remonte à 1861) consacrait sa séance du 25 mai 1910, donnée avec les Chanteurs de la Renaissance, sous la direction de leur fondateur, notre collègue Henry Expert, aux anciens maîtres français: Clément Jannequin, G. Costeley, Claude le Jeune, Passereau, Mauduit, Roland de Lassus. L'orchestre, dirigé par M. Gabriel exécutait une des Suites d'orchestre du XVIIe siècle, éditées par M. Ecorcheville, d'après un manuscrit de Cassel, une Sicilienne de Boccherini, un Menuet de Lully; un Largo et finale du Concerto en *sol mineur* de Hændel (avec M. Gaudard, hautbois); l'ouverture de la Clémence de Titus; Mme. Vallandri et M. Fugère chantaient un duo de la Zauberflöte.

La Société Mozart, le surlendemain, demandait à M. Floresco de chanter deux airs de Hændel (air de Prati) et de Giordani (Caro mio ben), et son orchestre exécutait la Symphonien n° 7 (?) de Haydn et un Divertissement pour instruments à vent, de Mozart.

Dans une grande solennité artistique populaire, au Trocadéro, l'Association pour le développement du Chant choral et de l'Orchestre d'harmonie donnait, sous la direction de M. H. Radiguer, une audition d'un chœur de Judas Macchabée, de Hændel (avec paroles adaptées par M. Maurice Bouchor, sous le titre: l'Espérance du Peuple); et la société dite «Quatuor de Violes», exécutait un divertissement de Destouches (1672-1740), Au Pays du Tendre.

Le nom du violoniste G. Valentini (XVIIIe) paraissait deux fois dans l'année, avec une sonate en *mi*, exécuté par M. et Mme. Lövensohn (piano et violoncelle; les mêmes artistes donnaient à leur concert la sonate en *sol mineur* de J.-S. Bach); et avec une Suite en *mi majeur*, pour les mêmes instruments, au concert de M. et Mlle. Ferrère-Jullien (avec la Sonate en *si bémol majeur* pour les mêmes instruments).

Notre collègue, M. Louis Fleury clôturait la saison en donnant, le 31 mai, à la salle Erard, avec Mme. Fleury-Monchablon, et notre collègue M. Sautelet, son concert annuel; M. Fleury fit entendre une Sérénade pour flûte, violon et alto, presque inconnue à Paris; une Sonate en *sol mineur* (première audition) de Michel Blavet (1700-1768): Mme. Fleury exécuta les tendres Plaintes, de Rameau, une Gigue de Dom. Scarlatti, et M. Sautelet chanta plusieurs chansons des XVIIe et XVIIIe siècles.

Une curiuse reconstitution d'anciens airs militaires français était donnée, le 10 juin, aux Invalides, par les soins du Musée de l'Armée. On y entendit, sous la direction du chef de musique militaire, Chomel, des marches de XIVe, XVIIe, XVIIIe et XIXe: entre autres, la fameuse Marche provençale des Rois, la Marche du Couronnement (1804), de Lesueur; et autres œuvres anonymes.

Dans un prochain article, il sera rendu compte de la saison 1910-1911.

Paris. **J. G. Prod'homme.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S.I.M.

Numéro du 15 Juillet.

M. Balakireff, Lettres inédites.

M. Calvocoressi, traducteur des œuvres vocales de Balakireff, eut la bonne chance d'être le confident de ses projets, de ses espoirs et de ses appréciations musicales. Cette Correspondance, document précieux pour les biographes, nous aide à mieux connaître les dernières années du grand maître Russe.

Notes sur l'onomatopée, par **E. Closson.**

Le nom des instruments de musique dérive très souvent de leur sonorité, ou de leurs timbre, que la voix humaine a cherché à reproduire, plus ou moins heureusement, au moyen d'une succession de consonnes. Il n'est pas impossible de grouper les instruments d'après les types onomatopiques de notre terminologie, types simples ou composés selon le nombre des radicaux employés. D'autres étymologies dériveront de la matière utilisée, de la forme et des dimensions de l'instrument, etc., et leur nom ne décèle nulle intention imitative.

Lulli gentilhomme et sa descendance, par **J. Ecorcheville.**

Destrois filles de Lully, Mme. de Francine, Mme. Thiersault de Mérancourt et Mme. du Moulin, cette dernière est la seule dont la postérité soit encore représentée de nos jours. C'est par elle que le sang des Lully s'est allié et coule encore dans celui des plus grandes familles de France. (Arbre généalogique de la descendance de Lulli.)

Compte rendu du quatrième congrès de la Société Internationale à Londres, par **J. Ecorcheville.**

Vorlesungen über Musik.

Eisleben. Dr. H. Stephani. 15 Vorträge über die Musik der Gegenwart. Derselbe in Bitterfeld über Beethoven.

Jena. Oberlehrer G. Borchers-Leipzig einen Kursus über die Eitz'sche Tonwortmethode und die Rutz'sche Typenlehre.

Wien. Dem eben erschienen Jahresbericht der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst (künstlerische Leitung Wilh. Bopp) über das Schuljahr 1910/11 zufolge wurden folgende Vorträge über musikalische Gegenstände an der Anstalt gehalten: Dr. Richard Batka: Geschichte der Oper. — Jakob Fischer: Unterrichtsmethodik für Klavier, Klavierliteratur und allgemeine musikalische Erziehungslehre. — Dr. Max Graf: Ästhetik der Tonkunst. Einführung in das Schaffen Beethoven's (5 Vorträge). — Franz Haböck: Unterrichtsmethodik für Gesang und Gesangsliteratur. — Dr. Richard Ritter Kralik v. Meyerswalden: Ästhetik der Kirchenmusik (in der Abteilung für Kirchenmusik). — Dr. Heinrich Kretzchmayr; k. k. Universitätsprofessor: Allgemeine Geschichte und Mythologie. — Dr. Erwin Luntz:

Allgemeine Geschichte der Musik (in der Abteilung für Kirchenmusik). — Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski: Allgemeine Geschichte der Musik und Instrumentenkunde. — Dr. Stefan Meyer, k. k. Universitätsprofessor: Experimentalvorträge über Akustik. — Dr. Moritz Necker: Allgemeine Dramaturgie. — Hermann Pfeiffer, Theol.-Professor: Liturgik und Lateinische Kirchensprache (in der Abteilung für Kirchenmusik). — Dr. Leopold Rhéti, k. k. Universitätsprofessor: Bau, Funktionen und Pflege der Stimmorgane. — Adalbert Franz Seligmann: Kostümkunde in Verbindung mit Kunstgeschichte (mit Demonstrationen und Exkursionen).

Notizen.

Baden b. Wien. Am 15. August wurde in der Stadtpfarrkirche eine Mozart-Gedenktafel enthüllt, die die Erinnerung festhalten soll, daß Mozart vor 120 Jahren für den Chor dieser Kirche seine Hymne »*Ave verum corpus*« schrieb. Die Feier wurde mit einer Festpredigt eingeleitet, worauf ein feierliches Hochamt folgte, bei welchem Mozart's Orgelmesse (259) aufgeführt wurde. Der Wortlaut der Inschrift der Tafel ist folgender: »W. A. Mozart schrieb im Jahre 1791 für seinen Freund Anton Stoll, Regenschori hier, das *Ave verum*. — Am 15. August 1911 vom Kirchenmusikverein in Baden errichtet.«

Kwartalnik muzyczny. Der Inhalt der polnischen Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (Warschau, Juni 1911, Nr. 2) sei hier kurz angegeben:

Ein Hymnus zu Ehren der Stadt Krakau aus dem XV. Jahrh. von Nicolaus von Radom. (Fortsetzung.) Von Dr. S. Kętszyński u. H. Opienski. Ein Manuskript Nr. 52 der Bibliothek des Grafen Krasinski in Warschau enthält zahlreiche Kompositionen des unbekannten polnischen Kontrapunktikers vom XV. Jahrh. Nicolaus de Radom. Die historischen Angaben in dem Hymnus zu Ehren der Stadt Krakau gestatten, das Datum des Manskr. näher zu bestimmen (ca. 1426); auch der Autor des Textes wurde von Dr. Kętszyński als Stanislaus Ciodek, der spätere Bischof von Posen, festgestellt. Das Manskr. Nr. 52 enthält auch bisher unbekannte Kompositionen von Ciconia, Zacharias, Antonius.

Eine Orgeltabulatur von Johannes de Lublin (1540). (Fortsetzung.) Von Dr. A. Chybiński. In der Fortsetzung der Beschreibung einer der größten bekannten Orgeltabulaturen Joannes de Lublin's unterwirft Dr. A. Ch. den theoretischen Teil derselben ziemlich scharfer Kritik — besonders im Vergleich mit Hans Buchner's »*Fundamentum*«; jedenfalls ist dieses polnische Kompendium Joannes de Lublin's eins der ältesten bekannten Traktate über Orgelkontrapunkt. Biographische Angaben über die Kapelle der Rorautisten in Krakau im XVII. Jahrh. — Über alte polnische Geigen A. Chybiński.

London Congress. The following are English abstracts of all the papers furnished for the London Congress (29 May—3 June 1911), alphabetically arranged under authors' names:—

(1) Division of Music-History into Periods. Paper in German, Full Meeting. By Prof. Dr. Guido *Adler*, 9 Lannergasse, Cottage, Vienna.

The division of our western music into style-periods is in many ways doubtful and misleading—As regards historical periods, two points of view may be considered important and suitable to be brought into relation with one another: first, the development of music itself and its organic progress; secondly its relation to culture, and in particular to the other arts—After two thousand years of labour, our music has attained a state of complete independence—It has faithfully fulfilled the duties, religious and secular, of its sisterly kinship with poetry—Historians of music, in dividing it into periods, have neglected this fact in the same way that historians of literature have done; but for reasons which lie deeper—On the other hand the attempt has frequently been made to connect the periods of music with those of architecture, but in spite of the many analogies between them one ought not to carry this parallel too far—Moreover in the plastic arts the different periods

are by no means clearly defined, *e.g.*, the periods of the Renaissance and the Rococo—Caution is also necessary in drawing these parallels between the different arts because, as a matter of fact, the tendency of a period, while reflected in every form of mental activity, cannot manifest itself to the same degree in every art—An art is, in the nature of things, dependent on material and technique—Still, the principal sections in the main course of universal history do coincide with one another—The history of music need not break its connection with the defined limits of the Middle Ages, which lasted from the fourth to the fifteenth century—The 16th century brings on the one hand the crowning point of the work in part-music, which had been going on for centuries, viz., the *a capella* song; on the other hand it brings to light all the germs which sprout and bud in the following years—The modern period may be said to begin before the year 1750, but with this date (and in that point the history of music coincides with universal history and with literary history in particular) the "most modern period" may be said to begin—At that period of new ideas, a new tendency may be seen in music also, in the development of which we are still at work—We must exercise caution with regard to sensational announcements as to contemporary works of art which are given forth to be the bases of new epochs in style—The history of music and its correct division into periods may serve as a welcome instrument for the testing of all such assertions.

(2) On the introduction of Orchestral Music into Finland. Paper in English, in Section I. By Otto *Andersson*, 1 Skeppsredaregatan, Helsingfors.

Gustavus III founded at Stockholm the Swedish Musical Academy in 1771, and the Swedish Opera in 1773. Finland was then politically a part of Sweden, and Abo (the capital town till 1819, and the University town till 1827, pronounce Obo) derived the benefits of the Swedish musical awakening. The Abo University orchestra made the first concerted music from 1741 onwards. In 1773 the "Aurora League", under Henrik Gabriel Porthan, was divided into 3 sections, literary, scientific, and musical. In 1790 began the separate "Musical Society" of Abo, founded by Jacob Tengström, a flute-playing divine, along with Isak Nordberg. At the same time another cleric of Abo, Anders Chydenius, developed chamber-music. The Musical Society of Abo had, for the times, quite a full classical orchestra. The first regular conductor was the violinist, Erik Ferling of Stockholm. The Society amassed on cooperative principles a famous musical library, still preserved. In 1794 another Musical Society was founded in Kuopia, in the heart of the central lakes.

(3) On Violinists and Dance-tunes among the Swedish country-population in Finland towards the middle of the XIX century. Paper in English, in Section II. By Otto *Andersson*, as above.

The Swedish population of Finland is 1/8th of the whole, lying on the western and southern coasts and in the archipelago. They are a very musical race, and their popular music reached its zenith in middle of XIX century. In addition to folksongs, such music included a special development of the untutored violin-playing shown at dances and festivities. The art was just passed on practically from master to apprentice; and even trios of 2 violins and violoncello were performed by ear by players who knew no notation. Violinists were very generally smiths by trade; cf. Icelandic legend. The tunes played were naturally much modified by individuals, and hence arose an ingenuous species of variation-making. Modes and keys discussed. The Swedish singing and dancing games. The Polska and Minuet forms. The former analysed structurally. The survival of the latter to the present day. The waltz, especially of the Tyrolean type, reached the people early in XIX century. Also the Kadrilj (quadrille), Engelska (English dance), and Skottska (schottische). The country violinists picked up many of the virtuoso tricks of trained violinists. The lecturer has noted 2000 dance-tunes, from 100 country violinists, for the Swedish Literary Society of Finland; and there is at present an active renaissance in all these things.

(4) Musical Form and the Symphonic Poem. Paper in English, in Section III. By Herbert *Antcliffe*, 136, Crookesmoor Road, Sheffield.

The varied use of the term "Symphonic Poem"—As fugue was the culmination of previous polyphonic music, and sonata of homophonic music, so the Symphonic Poem may be made a form for modern combination of these and of relation of music to other matters—"Theme-transformation" should not be the only distinguishing characteristic—Relationship between tone-colour and musical form—The need of a new form or new basis of musical structure—Its possibility—Means available for its fondation—The breaking-up of the ground, with consequent loss and gain—The necessity of "recognisable design"—A definition—Terminology of musical form—Eternal necessities of form—The present strengthening and co-ordination of formal matters—"Rhythmic dissonances"—Motto themes—Effect of classical forms on modern ideas—Some suggestions.

(5) English Suite-composers of the XVII. century, and collections of their works which have appeared in Germany. Paper in English, in Section I. By Fräulein Amalie *Arnheim*, Uhlandstraße 181/82, Charlottenburg-Berlin.

English music and musicians are found about the year 1600 at many German Courts and in the most important commercial German towns—Through the agency of English comedians, who made use of short pieces of dance-music for theatrical performances, and as entr'actes, &c., these English forms became prevalent in Germany and influenced the German dances—The executive skill of the English violists was highly appreciated in Germany, and the English composers represented in German "collected works" were in most cases themselves eminent violists—Of such composer-virtuosos, William Brade and Thomas Simpson were the most eminent—Their influence on the development of the older German orchestra-suite was very important, and can be clearly followed during the first half of the XVII. century till about 1630—Analysis of German suite-compositions by Valerius Otto, 1611, Conrad Hagius, 1616 and David Oberndörffer, 1620—Manuscripts preserved in German libraries containing English dance-pieces.

Illustrations, on 6-part string-band, conducted by Hugo Leichtentritt, 25a Winterfeldtstraße, Berlin; from works of William Brade (1560-1630), and Thomas Simpson (fl. 1610-1620), with anonymous dance-pieces.

(6) A Manuscript containing Rhythmical Meistersinger Melodies. Paper in German, in Section I. By Dr. phil. E. *Bernoulli*, 12 Seegartenstraße, Zürich.

Cgm. 4999, which was a subject of controversy in 1906 (Basel) and 1909 (Vienna), has since then been thoroughly examined by the lecturer. The result shows that one cannot speak of a single Codex, as Runge implies, but that there are several rolls and leaves bound up together, each with quite a different manuscript style, and quite a different disposition of the text. There are also 4 different watermarks to be seen. The following division may be made:—

(a) Fol. 1-10 (quinio) with musical notation in two columns.
(b) Fol. 11, which originally stood without any melody-indication.
(c) Fol. 12-18 (quaternio, with the last blank leaf missing); the "Found Primrose", by Peter Pfort, is here notated over the whole page.
(d) The superscription of Fol. 12 is apparently by the hand of Zehenthoffer; he himself writes and notates Fol. 19-26 (quaternio) in 3 columns throughout. It is true that the notation of Fol. 20 is very similar to that of Puschmann. But Fol. 12 (cf. Runge, Vienna Congress) has the signature ¢, and in the original resolves itself smoothly into measure simply by the introduction of bars. Fol. 9 clearly shows the correction-mark, which Gerle incontestably explained in 1546 (Music and Tablature) in the chapter "The Mark signifies that the Song is Imperfect".

To the same portion of Cgm. 4999 belongs the "Gekrönte Ton" by Wild, to which the lecturer referred in 1906.

(7) The Rhapsodies Hongroises of Franz Liszt. Paper in French, in Section III. By Alexandre de *Bertha*, 236, rue du faubourg St. Honoré, Paris.

Introduction—Genesis of Rhapsodies—(a) Their number, their grouping, the cause which produces them—Liszt's book on the Bohemians (Tziganes)—Opinion of the author on its production—(b) Résumé of the history of Hungarian music and its relation to the Tziganes—(c) Analysis of Rhapsodies and history of the Rakoczy March—(d) General character of Rhapsodies and the influence which they exercised on Liszt and other musicians—Chopin and Liszt—Opinion of Richard Wagner on Hungarian music—Conclusion:—

(8) The Metrical Cursus in the Antiphon Melodies of the Mass. Paper in English, in Section IV. By Rev. H. *Bewerunge*, St. Patrick's College, Maynooth.

The existence of a metrical cursus in the Prayers of the Leonine and Gelasian Sacramentaries has been shown in "Paléographie Musicale", vol. 4. The object of the present paper is to see whether any traces of this cursus are to be found in the antiphon melodies of the Mass. See full abstract at Z. XII, 227, May 1911. (To be continued.)

Zum Kongreß in London. In der Augustnummer der Deutschen Tonkünstler-Zeitung beschäftigt sich Dr. R. H. Stein-Berlin — ein Mitglied unserer Gesellschaft — in launiger Sprache, aber doch in sehr angelegentlicher Weise mit dem Kongreß und unserer Gesellschaft. Seine Ausführungen gipfeln darin, daß die IMG. in dem Sinne reformiert werden sollte, daß die Interessen der Kunst weit stärker vertreten würden; die Gesellschaft »stehe vor der Entscheidung, ob sie eine Gesellschaft von Musikgelahrten und deren zum Teil geringwertiger Anhängerschaft, oder eine Zentralstelle für alle künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen der Musikwelt sein« wolle. Stein verspricht sich von dieser Verbindung von Musikgelehrten und praktischen Musikern jedenfalls sehr Gutes, und niemand wird leugnen wollen, daß ein harmonisches Zusammengehen von Kunst und Wissenschaft, von Praxis und Theorie dem Ideal entspricht. In erster Linie muß aber gefragt werden, ob dieses Zusammengehen heute einem derart starken inneren Bedürfnis entspricht, daß seine Befriedigung als Hauptaufgabe der IMG. angesehen werden könnte. Und das muß, für unsere Zeit wenigstens, verneint werden. Es liegt in der Entwicklung jeder jungen Wissenschaft, daß sie zunächst einseitig ihre Kräfte auf sich selbst konzentriert und nicht in einer Vermittlerstellung ihren Zweck erblickt. Niemand, der unbefangen die Entwicklung der Musikwissenschaft der letzten 10 und 20 Jahre überblickt, wird sie von einer gewissen Einseitigkeit lossprechen können, er wird aber auch sagen müssen, daß diese in der Natur der Sache begründet liegt, sowie auch, daß trotz allem ein erkleckliches Quantum auch rein künstlerischer Arbeit verrichtet wurde, die den Musikern immerhin Anlaß bieten kann, sich für die Musikwissenschaft wenigstens einigermaßen zu interessieren. Daß die Musikwissenschaftler sich heute als Stand fühlen dürfen und ihr Interessenkreis auch gewachsen ist, wird man nur als einen Fortschritt bezeichnen können, und so stehen die Verhältnissen eben so, daß die Musikwissenschaft ihre Aufgabe nicht darin zu erblicken braucht, den praktischen Musikern direkt nachzulaufen, sie indessen freudig die für sie interessierten Musiker in ihren Reihen begrüßen wird. Wohl hat man es mit getrennten Lagern zu tun, die aber in beiderseitigem Interesse gut tun, freundschaftliche und produktive Beziehungen zueinander zu unterhalten. Wie wenig dies von gewissen Seiten als förderlich angesehen wird, darüber kann man sich immer wieder einmal überzeugen; neulich wieder durch einen Artikel der »Signale« (Nr. 32) von H. W. Draber über das Thema: Musikwissenschaft und Universität (im Anschluß an die Schrift gleichen Titels von H. Daffner). Da wird der Musikwissenschaft absolut jeder praktische Wert abgesprochen, was ja allerdings nur von einem Musikschriftsteller geschehen kann, der mit aller Absichtlichkeit sich die Augen verschließt oder überhaupt nicht weiß, was in der Welt vorgeht. Daß, um nur an eins zu erinnern, der ganze Harmonielehrunterricht auf Grundlage der Forschungen von Riemann fast allenthalben reorganisiert wird, und sozusagen kein neues Lehrbuch von praktischen Musikern mehr erscheint, ohne daß es irgendwie von dieser Seite beeinflußt wäre, kümmert

nicht, daß immer mehr praktische Musiker sich in der Bearbeitung älterer Musikwerke den Prinzipien der Musikwissenschaft anschließen, daß sich dieser Prozeß gerade auch in Berlin vor den Augen dieses Referenten vollzog, das alles sehen solche Schriftsteller, die sich aufs hohe Pferd setzen und sich ihres offenen Blicks rühmen, nicht. Der betreffende Kritiker bestreitet der Musikwissenschaft auch den Einfluß auf die Wiederbelebung älterer Tonkunst und meint, wir seien nun »doch glücklich so weit gekommen, ehrlich einzugestehen, daß fast ausnahmslos alle bisher wieder aufgefundene alte Musik, die heute nicht schon ständig in den Repertoiren steht, unser Empfinden nur wenig berührt.« Nun, da werden die Musiker, die heutzutage viel, sogar sehr viel ältere, unbekannte Musik aufführen (man vergleiche einmal die Statistiken, die an dieser Stelle vor einigen Jahren veröffentlicht wurden und für einen Zeitraum von etwa 10 Jahren als maßgebend gelten können), eben für recht unmodern fühlende Leute erklärt, sie müssen sich von ihren direkten Ratgebern, den Musikschriftstellern, sagen lassen, daß sie tote Künste treiben. Es ist immer wieder die gleiche Erscheinung, nicht die Musiker sind die Gegner der Musikwissenschaft, sondern die Musikschriftsteller, wenigstens ein Teil von ihnen. Sie sind es, die den natürlichen Gegensatz zwischen Kunstpraxis und unstwissenschaft verschärfen und im negativen Sinn darzustellen suchen, kurz, Hetzarbeit leisten. Es war doch recht charakteristisch, daß unter den Gratulanten von Riemann's 60. Geburtstage sehr viele Orchesterkorporationen und Musikerverbände zu finden waren, was doch nicht so ganz zu der den Musikern aufoktroyierten Ansicht von der Unfruchtbarkeit der Musikwissenschaft stimmen will.

Doch soll uns dieser sonderbare, einer Kritik nicht standhaltende Artikel nicht weiter beschäftigen[1]), er vermag aber immerhin nahezulegen, daß ein direktes Zusammenarbeiten der praktischen Musiker mit den Wissenschaftlern, wie Stein es als nötig hinstellt, sich auch dashalb nicht realisieren läßt, weil noch manche Vorurteile, die gegen die Musikwissenschaft erhoben werden, zu beseitigen sind.

Torino. L'Esposizione internazionale con cui Torino celebra in quest' anno il cinquantenario della unificazione italiana, dà luogo a varie manifestazioni musicali meritevoli di rilievo. Nel magnifico sontuoso salone de' festeggiamenti s' è svolto un primo ciclo e si svolgerà tra breve un secondo ciclo di concerti orchestrali sotto la direzione di vari direttori italiani e stranieri; concerti informati a senso elevato di arte, a sano eclettismo internazionale.

Nei giorni 13, 14 e 15 agosto ebbe luogo un grande Concorso di società corali e strumentali al quale parteciparono 240 società italiane, francesi e svizzere.

Per quanto queste manifestazioni della musica popolare abbiano un po' il carattere festaiuolo e opportunistico ... pure sono indubbiamente utili all' incremento della musica nel popolo. Ognuna di queste gare, malgrado i difetti e gli inevitabili inconvenienti di una vasta organizzazione, è occasione ed incentivo di studio, di emulazione, di progresso. Sono tredici anni che Torino — prima fra le città italiane — iniziò i concorsi internazionali di musica. Ebbene, mentre nel primo concorso le società corali italiane inscritte erano soltanto sei o sette, adesso se ne sono presentate oltre 40; mentre allora le poche società italiane erano — in generale — deficienti e poco atte a sostenere il confronto con quelle estere oggi le nostre società hanno mostrato d' essere ben degne di rivaleggiare con qualunque corpo corale d' oltre Alpe. La diffusione delle società corali in Italia, o meglio nell' alta Italia fino alla Toscana, la loro seria organizzazione, il loro indirizzo artistico danno molto a sperare per l' incremento della coltura musicale del popolo.

Torino in ciò ha il merito e il vanto d' essere stata iniziatrice solerte e feconpa. La capitale del Piemonte ha nella musica anche altre e ben note benemerenze.

---

1) Es sei indessen immerhin bemerkt, daß dem Verfasser in einigen Punkten zuzustimmen ist und auch nach unserer Ansicht die Daffner'schen Ausführungen nicht immer den Kern der Sache treffen.

Essa fu la prima città italiana che istituì — auspice Carlo Pedrotti — i concerti popolari orchestrali; la prima a fondare una società corale a voci miste («Accademia di Canto corale Stefano Tempia») che tuttora esiste floridissima; in Torino infine vede la luce da un ventennio — per l' opera zelante perseverante d' un coraggioso editore — il più importante periodico musicale italiano («*Rivista Musicale Italiana*»). Le tradizioni e le attitudini dell' ambiante sociale intellettuale, fanno in vero di Torino uno speciale centro d' attività e di progresso musicale.

Fra qualche anno, nel teatro Regio, verrà data per le prima volte in Italia la intera Tetralogia di Wagner.

Vito Fedeli.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bach-Jahrbuch. 7. Jahrg. 1910. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. Arnold Schering. 8⁰, III, 188 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911. ℳ 4.—.

Beethoven-Forschung. Lose Blätter, hrsg. von Dr. Thdr. v. Frimmel. 2. Heft. 8⁰, S. 33—68. Wien, Gerold & Co. 1911. ℳ 1.—.

Bösenberg, Frdr. Harmoniegefühl und goldener Schnitt. Die Analyse der Klangfarbe. 2 musikpsycholog. Abhandlgn. Zugleich Mitteilg. eines neuen Naturgesetzes u. Aufstellg. e. Elementendualismus. Mit Notenbeispielen u. 2 Fig. im Text. 8⁰, X, 109 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1911. ℳ 2,—.

Bülow, Hans v. Briefe u. Schriften. Hrsg. von Marie v. Bülow. III. Bd. Ausgewählte Schriften. 1850—1892. 2., verm. Aufl. 2 Abtlgn. in 1 Bd. 8⁰, XXIX, 363 u. 319 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911. ℳ 12,—.

Ergo, Emanuel. L'acte final de la tragi-comédie musicale les «aveugles-reformateurs» de la notation musicale moderne et les belles (!) perspectives du système à dix-neuf sons dans l'octave. Kl. 8⁰, 27 S. Anvers, librairie Néerlandaise, 1911.

Evans, Edwin, sen., The Modal Accompaniment of Plain Chant. London, Reeves, 1911. pp. 145 crown 8vo. 3/6.

The use of the noun "chant" in such English phrases as "the Gregorian chant", "the liturgical chant", etc., is wrong, not to say absurd. At best it shows lazy translation, if it does not give the appearance of trying to enforce an alien idea. The noun "chant" by universal acquired usage among English musicians means a short quasi-mensural musical phrase frequently iterated, especially for psalmody. "Cantus planus" on the other hand is a body of melodies, composed and prescribed, which are free in construction, very often quite long, and very often not iterated at all. It represents the most natural of all known melodial utterances, restrained by just enough of such rules as the experience of ages has shown to be aesthetically necessary. There is grievous ignorance already among English musicians as to the nature of the thing itself, and no word could be devised which would give a more misleading impression of it. "Plainchant" in one word is better. "Plainsong" is much better still.

"Planus" meant of course originally not mensural. It was also originally unaccompanied. There was also always the "mode", or prescribed scalar order of tones and semitones, in other words the available "notes" which the composer had, along with certain conditions, as his material in composing the melodies, — pitch being of no consequence. There is confusion in many modern writings between the "mode" and the actual melody or song composed; but one might as well call a symphony a scale, and vice-versâ. When organs and accompaniments arose, the accompanist must, on his side again, use in his chords nothing but the modal notes of the moment; he did this either by instinct or precept.

While there is much extant writing as to the history and nature of plainsong, and its melodial use down to the present day, there is very little on this all-important matter of the accompaniment, whether historically or otherwise. Considering that the organist can alter the whole character of the music sung by what he plays, that is remarkable. Present author has courageously attacked the subject. The accomplishments expected from an organist accompanying plainsong are at least the following:—(a) to read from a shifting C clef, (b) to read from a 4line stave, (c) to play in 3 clean parts, (d) to

keep his chords within the mode of the moment,—if that is to say he wishes to do his duty, (e) to transpose the whole into any key whatever on the modern black-noted key-board, (f) to execute the bulk of his formal accompaniment with a left-hand quite independent of the pedal, while the right-hand is free for ornament or effect. These are not light matters. The harmonic material allowed by present author is very correctly limited to triads and their first inversions; with suspensions, passing-notes and changing-notes thereon; and with organ-point. The most valuable part of the book is the "practical school" of 75 pages, showing how all this can be done, in 3 clean parts and within the mode. No English catholic organist should be without the book, and many other organists might read it with great advantage.

Author also touches rightly on the value of this subject to the modern composer. The best corrective against the miserable short phrases which have been strangling the art for some time (except with the very best composers), is a study of the broad extended melody of antiphons and graduals. Regarding accompaniments in the Anglican church, see Z. X, 54, November 1908.

Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Richard Wagner's, in 6 Büchern dargestellt. VI. (Schluß-)Bd. (1877—1883.) 1. bis 3. Aufl. Gr. 8°, XVIII, 128 S. m. 1 Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911, ℳ 12,—.

Heid, Ph. Das Metronom u. seine praktische Bedeutung. Berlin, J. D. Charton. ℳ —,40.

Helm, Theodor. Beethoven's Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt. Mit vielen, in den Text gedruckten Notenbeispielen. Zweite, bis auf die Neuzeit vermehrte und verbesserte Auflage. gr. 8°, VII und 355 S. Leipzig, C. F. W. Siegel, 1910. ℳ 6,—.

Riemann, Hugo. Beethoven's Streichquartette. Meisterführer Nr. 12. kl. 8°, 188 S. Berlin, Schlesinger (ohne Jahreszahl). ℳ 1.80.

Diese beiden, sehr beachtenswerten ersuche, Beethoven's Streichquartette zu erklären, ergänzen sich in gewisser Beziehung sehr vorteilhaft. Während Riemann erstens einmal die rein musikalische Analyse (Harmonik, Rhythmik, Satzbau usw.) ins Auge faßt, auf ihren seelischen Gehalt aber — außer einem Generalsignalement eines Satzes — fast nur die Themen betrachtet, kann man den Hauptvorzug der viel umfangreicheren Arbeit Helm's darin erblicken, daß es ihrem Verfasser um ein Aufdecken des seelischen Verlaufs eines Satzes zu tun ist, was auch in fein musikalischer Weise geschieht. Von diesem Standpunkt, dem der Entwicklung aus, betrachtet der Verfasser nun allerdings die Quartette und im weiteren Sinn die Instrumentalmusik überhaupt. Weist sie keine Entwicklung im modern B'schen Sinne auf, so scheint sie ihm auf einer geringeren Höhe zu stehen. Als zweite, verhängnisvolle Einseitigkeit drängt sich des Verfassers Vorliebe für das Pathetische auf. Er jauchzt förmlich auf, als er den ersten größeren pathetischen Wurf von B's. Quartetten (*c* moll op. 18, Nr. 4) einer Betrachtung unterzieht, und wirft bei der Gelegenheit wieder einen Seitenblick auf Mozart, dessen *g* moll-Quartett er zum Vergleich heranzieht, um zu beweisen, »wieviel ursprünglicher und intensiver der glutvolle Gesang des jüngeren Meisters wirke«. Beethoven ist für Helm nicht nur der »herrlichste von allen«, sondern eigentlich auch der einzige. Wie so ganz anders faßt Riemann das eben genannte Quartett ins Auge, das er als Jugendarbeit taxiert, auf das B. selbst keine großen Stücke gehalten habe. Ein nicht satteltester Leser muß über die ästhetischen Einseitigkeiten Helm's aufgeklärt werden, wenn seine Musikanschauung nicht einseitig beeinflußt werden soll.

Daß in der Analysierung des seelischen Gehalts die beiden Verfasser sehr oft in ihren Ansichten weit auseinandergehen, kann den Verächtern musikalischer Interpretation willkommenen Anlaß zu billigen Witzen geben. Weit unbefangener und durchaus selbständig tritt Riemann an die Kunstwerke heran, während Helm sich oft allzu stark von Marx beeinflussen läßt, den er sicherlich oft konsultierte, bevor er sich selbst zu einer begründeten Ansicht durchgearbeitet hatte. Man vergleiche da einmal die beiden Analysen des *a* moll-Quartetts op. 132. Riemann gewinnt mit dem Hinweis auf eine ähnliche Stelle im »Fidelio« sofort einen ziemlich sicheren und zur Erklärung des ersten Satzes ganz neuen Boden, während sich Helm von Marx' Vorstellung, es handle sich um eine Schilderung von B.'s Krankheit, nicht freimachen kann, so gern er auch möchte. Es wird ja noch viel Arbeit kosten, bis wir B. annähernd im einzelnen erklären können. Jede begründete Ansicht, und mag sie sich auch als verkehrt herausstellen, wird aber eine

kommende Zeit dankbar hinnehmen: Helm's großer Ernst und sein gutes Musikertum sichern seinem Werke einen Platz in der guten Beethoven-Literatur.

Weit leichter hat sich Helm seine Arbeit in dem Kapitel: »Das Streichquartett nach Beethoven« (S. 323—350) gemacht. Der Verfasser kennt sehr vieles von eigenem Musizieren her, aber seine Charakteristiken streifen nur die Oberfläche, es werden Urteile persönlicher Art gegeben, ohne daß der Versuch gemacht wird, die betreffenden Komponisten aus ihrer Eigenart heraus zu erklären; von geschichtlicher Darstellung darf nicht geredet werden. Der Verfasser nahm sich auch nicht die Mühe, ohne weiteres zu erreichende Literatur in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen. Indessen, dieses Kapitel ist eine Dreingabe, die man sich ja nicht anzu»hören« braucht. A. H.

Herz, Norb. Theorie der transponierenden Musikinstrum. Gr. 8°,III, 89 S. ℳ 2,—.

Hnilička, Alois. Aus Georg Benda's Jugend. Marginalien zu seiner Biographie. 8°, 15 S. Prag, Taussig & Taussig (Commission) 1911.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1909. 16. Jahrgang. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Lex.-8°, 131 S. Leipzig, C. F. Peters, 1910, ℳ 4.—.

— für 1910. 119 S.

Wie fast selten ein Jahrgang dieses trefflichen Jahrbuchs, weist der in Frage stehende[1]) größtenteils Aufsätze auf, die über das fachwissenschaftliche Interesse bedeutend hinausgehen und gerade auch für ein breiteres musikalisches Publikum in Frage kommen. Hierzu gehören besonders die Aufsätze: Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion von H. Riemann, Van Swieten und das Textbuch zu Haydn's Jahreszeiten von M. Friedländer, und vor allem Volksmusik und höhere Tonkunst von H. Kretzschmar. Riemann's interessanter Artikel, der sein Material indessen nur aus Beethoven's Skizzenbüchern schöpft, hat mich mehr angeregt als in der Fundamentalfrage überzeugt. Man begreift nach der Lektüre des Aufsatzes nicht so recht, warum Beethoven eigentlich so viel mit Skizzen zu tun hatte, die nach Riemann »offenbar nur den Zweck« hatten, Beethoven ein Thema»in die Erinnerung zurückzurufen«. Das ist zu wenig. Man wird besonders zwischen zwei Arten von Skizzen unterscheiden müssen: 1. Eintragungen in das Skizzenbuch, die ganz spontan, ohne jegliche Kontrolle der Reflexion erfolgten, also »Einfälle« waren — ein großer Teil von diesen ist unbenutzt geblieben — dann aber solche, die die Resultate eines oft sehr lange im Kopfe Herumwälzens sind. Sobald man von einem Thema verschiedene Versionen findet, kann man sicher sein, daß sich B. mit ihm eingehend beschäftigte. Und hier tritt auch der Wert des Skizzierens sehr scharf zutage, sowohl für B. wie für uns, die wir über künstlerisches Schaffen uns Klarheit zu verschaffen suchen. Für uns liegt er darin, daß wir kontrollieren können, welche Stadien je nachdem ein Thema durchmachen mußte, bis es endlich B.'s Gnade fand, B. aber bot das Aufschreiben die Annehmlichkeit leichter kritischer Übersicht, wobei es für mich als Tatsache gilt, daß daß plastische Sehen der Themen auf dem Papier dabei ebenfalls eine Rolle spielte. Mit zwei Faktoren ist bei B. wohl vor allem zu rechnen: mit Idee und Wille. Die erstere schwebte B. in aller Deutlichkeit vor, ohne daß er öfters gleich den entsprechenden musikalischen Ausdruck gefunden hätte, und da setzte dann sein ungeheuerer Wille ein, der sich die musikalische Erfindung dienstbar machte. Indessen sei das ewig interessante Thema nicht weiter behandelt, es genügt, zu sagen, daß R.'s Ausführungen sehr anzuregen vermögen. — Friedländer's Aufsatz bringt einen sehr willkommenen Beitrag zu dem Kapitel: Einfluß von Laienideen auf die Gestaltung von Kunstwerken. Aus Van Swieten's Textbuch der Jahreszeiten, dessen Exemplar Haydn benutzte, läßt sich nämlich ersehen, daß Haydn manche der in Form von Randglossen gegebenen geistigen Anregungen Swieten's aufgegriffen und musikalisch ausgeführt hat. Auf die meisten dieser Ideen wäre Haydn wohl selbst gekommen, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß Swieten sie zuerst hatte, Haydn sie also danach aus zweiter Hand empfing. Im weiteren Sinn ist dieser wichtige Aufsatz auch ein Beitrag zu dem vorangehenden, sofern er ebenfalls einen Beleg dafür gibt, daß die geistige Idee sogar von fremder Seite geäußert werden kann, und der Künstler ganz bewußt daran geht, hierfür den geeigneten musikalischen Ausdruck zu finden. Das Primäre ist in solchen Fällen das rein Geistige, von der Musik ganz Unabhängige, der musikalische Ausdruck muß erst gefunden werden. Das ist nicht nur bei der Vokalmusik der Fall, sondern kann auch bei

1) Das Referat konnte erst jetzt veröffentlicht werden.

— höher organisierter — reiner Instrumentalmusik öfters zutreffen. — Von H. Kretzschmar's beiden Aufsätzen hat der bereits zitierte allgemeinstes Interesse und gehört in die Rubrik, die man etwa mit: die Historie im Dienste zeitgenössischer Kulturfragen bezeichnen könnte. Mit souveräner Beherrschung der Geschichte wird hier das Für und Wider volkstümlicher Strömungen in der Musik behandelt, so daß absolute Befreiung von Einseitigkeit erzielt wird; andeutungsweise liegt in diesem Aufsatz eine ganze Geschichte der volkstümlichen Musik und ihrem Gegenlatz vor. Im allgemeinen glaube ich nicht, daß man den Wert derartiger, eigentlich erst von K. begründeter Aufsätze von »erlebter« Musikgeschichte heute schon voll und ganz erkennt. Noch sind wir zu sehr mit der Einzelbetrachtung beschäftigt, allzu subjektiv mit dieser verwachsen, um jenen freien Überblick über lange Perioden der Musikgeschichte zu haben, der zu derartigen Aufsätzen qualifiziert. Noch ist — und sie muß es auch noch sein — die musikgeschichtliche Betrachtung zu selbstherrlich, als daß sie sich in den Dienst gerade auch kulturgeschichtlicher Probleme stellen ließe. — Der andere Aufsatz K.'s behandelt ein Thema der engern Fachwissenschaft: das Notenbuch der Zeumerin gibt einen Beitrag zur Geschichte des deutschen Liedes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und interessiert besonders durch den Einfluß der Sperontes'schen Sammlung auf die häusliche Klaviermusik, von der dieses Notenbuch eine vortreffliche Anschaunng gibt. — Ein gerade dem Referenten hochinteressantes Kapitel behandelt Theodor Kroyer in seiner Studie: Dialog und Echo in der alten Chormusik, die im einzelnen an der a cappella-Musik besonders des 16. Jahrhunderts ausführt, daß der Ursprung kunstgerechter Dynamik in den Echowirkungen und in der Gegenüberstellung von Chören beruht, was, wenigstens andeutungsweise, auch vom Unterzeichneten in seinen vorläufigen Studien über die musikalische Dynamik betont wurde. (S. den Wiener Kongreßbericht, wo es S. 144 heißt: in der Vokalmusik äußert es sich — das Kontrastprinzip — am eklatantesten in mehrchörigen Vokalwerken. Das Charakteristische besteht darin, daß die Tonstärke von der Zusammensetzung des Klangkörpers abhängig ist.) Der Verfasser trägt ein großes Material zusammen, das ihm Gelegenheit zu vielen wertvollen Bemerkungen gibt. Von besonderem Werte ist der kurze Abschnitt über das *Lamento*, der überzeugend darlegt, daß das Opern-*Lamento* seine Wurzeln in ähnlichen Stücken der a cappella-Musik hat, so plötzlich es auch dasteht. Nicht gerade glücklich finde ich die Einführung des Wortes *Nuance* für die Dynamik der älteren Musik, weil man im Deutschen mit diesem Worte den Begriff des Feinen, einer nur geringen Abstufung verbindet. Wenn K. am Schluß seines Aufsatzes einige Zeugnisse dafür bringt — die ersten gab Ambros —, daß im 17. Jahrhundert bis ins feinste Detail schattiert wurde, so wird er hieraus wohl keinen allgemeinen Schluß ziehen wollen, denn das würde, für die Ensemblemusik, nicht stimmen. Wie der Sologesang gehandhabt wurde, darüber ist man durch Goldschmidt und neuerdings noch ausführlicher durch B. Ulrich (Grundsätze der Stimmbildung usw.) ziemlich genau unterrichtet.

Das diesjährige, etwas kleinere Jahrbuch hat keine so allgemein interessierende, oder besser, auch breitere Kreise angehende Aufsätze wie sein Vorgänger, die Ausbeute für den Fachmann ist aber auch hier ziemlich bedeutend. Über P. Wagner's Aufsatz: »Zur Rhythmik der Neumen« werden die Spezialisten auf diesem Gebiet zu urteilen haben, es genügt, hier anzuführen, daß Wagner's Annahme, das Punktum sei im Verhältnis zur Virga die rhythmisch kürzere Note, jedenfalls viel gewinnen läßt. Von den drei weiteren Aufsätzen beschäftigen sich zwei mit Materien der Oper, nämlich Ludwig Schiedermair mit dem Artikel: Zur Geschichte der frühdeutschen Oper und Kretzschmar mit seinen Weiteren Beiträgen zur Geschichte der venezianischen Oper. Sch. führt in einen Winkel Deutschlands, an den Durlacher Hof in Baden, der uns hier als letzter Ort nationaler Opernbestrebungen entgegentritt, sofern sie erst im Jahre 1733 ihr Ende finden. Textlich tritt uns, mit einigen leichten Varianten, das bekannte Bild gegenüber: Rohe Übersetzungen ausländischer Originale, bei eigener Produktion Geschmacklosigkeit, wobei dann aber doch plötzlich überraschend warme Töne zu hören sind; das auf Seite 36 oben mitgeteilte Lied gibt hierfür einen ganz reizenden Beitrag. Von der einheimischen Musik hat sich nur eine einzige Oper erhalten, die der Verfasser einer sehr anregenden Glossierung unterzieht, wie überhaupt dieser lebendige Artikel zum Besten gehört, was der Verfasser uns an Arbeiten bescheert hat. — Kretzschmar's »Weitere Beiträge« beziehen sich dieses Mal auf elf Briefe Pietro Andrea Ziani's und einen, nicht weiter charakteristischen, von

C. Pallavicini. Die überaus ergötzlichen Briefe bieten einen Beitrag zum Kapitel: Komponisteneitelkeit und haben insofern psychologischen Wert, als P. A. Ziani ein immerhin sehr bedeutender Komponist ist. Nicht ein großer und vornehmer Italiener tritt hier vor uns, sondern ein aus unfeinerem Stoffe gezimmerter, bei dem sich manche der minder feinen nationalen Eigenschaften dieser komplizierten Rasse wie in einem Brennpunkt vereinigen. Schlau und pfiffig spielt er, indem er seine Verdienste herausstreicht — am ergötzlichsten ist wohl, wie er immer wieder darauf zurückkommt, daß er den *Annibale* in fünf Tagen komponiert und das Theater aus einer Verlegenheit gerettet habe —, den Beleidigten, er legt nahe, daß das Theater ihm eigentlich die Finger abschlecken dürfe, wenn es von ihm, dem das Opernschreiben überhaupt keine große Freude mehr bereite, eine Oper erhalte, er intrigiert gelegentlich, macht zweideutige Anspielungen auf Kollegen, die er aber gleich wieder lobt, kurz, Züge von Verschmitztheit und sich in Positurwerfen drängen sich fortwährend auf. Man muß derartige Briefe zur kulturhistorischen Betrachtung heranziehen, um zu begreifen, wie schwer es die viel schwerfälligeren deutschen Komponisten hatten, um gegen die italienischen aufzukommen, welcher Haß sich gegen diese im Laufe der Zeiten ansammeln mußte. Doch sieht man eben hier, daß es sich um nationale Eigenschaften handelt; Ziani läßt seine Künste und Tricks gegen italienische, nicht deutsche Kollegen spielen. Mit echter Laune hat Kretzschmar die Briefe auszugsweise mitgeteilt, deren Mitteilung ihm sichtliche Freude bereitete. Der andere Aufsatz K.'s erzählt Ludovico Zacconi's Leben auf Grund seiner Autobiographie. Besonders in kulturhistorischer Beziehung ist das Leben dieses, in seiner Vielseitigkeit echten Renaissance-Mannes, sehr interessant.

Schließlich sei der unentbehrlichen Bücherverzeichnisse unseres musikalischen Weltbibliographen R. Schwartz noch mit herzlichem Danke gedacht.

A. H.

Knorr, Iwan, Lehrbuch der Fugenkomposition. (Lehrgänge an Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt a. M.) 8°, 162 S. u. 28 S. Notenbeilagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

Man kann, ohne sich einer Übertreibung schuldig zu machen, behaupten, daß die Hälfte aller jährlich erscheinenden Publikationen auf dem Gebiete der Musikpädagogik der Harmonielehre angehört. Nur hier und da findet der Wanderer zwischen diesen allzu üppig wuchernden Wiesenblumen Belehrungen über Kontrapunkt, und zu den ganz seltenen Pflanzen gehören Abhandlungen über die Fuge. Zwar ist die erfreuliche Folge dieser verhältnismäßig geringen Fruchtbarkeit, daß die Qualität des Erschienenen weit über dem Duchschnitt der Harmonielehren steht. Man braucht nur die Namen der besten Autoren auf diesem Gebiete aus älterer und neuerer Zeit, wie Marpurg (1753/4), Fétis (1825), Cherubini (1830), Hauptmann (1841), Weinlig (1845), E. F. Richter (1859), Bussler (1878), Riemann (1890), Draeseke (1902), Gédalge (1904), Knorr (1911) durchzugeben, um sich ein Urteil über diese Literatur zu bilden. Namhafte Komponisten und die größten Theoretiker sind unter ihnen. Aus dieser geringen Literatur ist nun wieder eine Auswahl zu treffen, je nach dem Zweck, den das Buch erfüllen soll. Der instruktive Zweck steht bei den meisten im Vordergrunde, entweder durch Heranziehung und Durchführung eigener Musterbeispiele, oder durch Analysen von Meisterfugen, oder endlich durch beides. Das Buch von Draeseke weist in den Beispielen einen merkwürdigen Abstand von der Bedeutung des Verfassers als Tonkünstler auf. Ebenso wie die figurierten Choräle aus dem ersten Teile einen recht öden Eindruck machen, sind auch die Fugen (in *Es*-Dur S. 85, in *E*-Dur S. 98) von so auffallend akademischer Nüchternheit, daß man nicht recht begreift, wie ein Kunstjünger nach ihrem Studium noch zu eigenen Versuchen Mut schöpfen kann: »mehr gemacht, von Lüsten abzuschrecken als dazu anzureizen« sagt Shakespeare. Von großer Bedeutung dagegen ist das Buch von Gédalge, dessen deutsche Übersetzung von Stier in dieser Zeitschrift zweimal (VIII, 491 und IX, 260) angezeigt, aber, soviel ich sehe, noch nicht besprochen worden ist. Mit enormem Fleiß verfolgt Gédalge die einzelnen Bestandteile der Fuge, wie Thema, Antwort, Gegensatz, Durchführung, Engführung, Orgelpunkt, Modulationen durch alle ihre Phasen. Insbesondere die Darstellung der Exposition der Fuge sowie die Entwicklung aller Möglichkeiten in der Engführung gehört zu den besten Leistungen auf diesem Gebiete. Wenn auch die eigenen Beispiele Gédalge's im Vordergrunde stehen, so sind sie doch in reicher Fülle eingerahmt von vortrefflich gewählten Beispielen aus der klassischen Literatur (Bach, Händel, Beethoven, Schumann). Außerdem sind dem Werke noch eine Reihe von Arbeiten aus den Klassen von

Massenet und G. Fauré, sowie über 200 Fugenthemen von anderen Meistern und Gédalge selbst zum Studium des Schülers beigegeben. Der Mangel des Buches liegt in seinen Vorzügen: die unermeßliche Arbeitskraft des Verfassers, das Aufführen jeder einzelnen von zahlreichen Möglichkeiten, das Verweilen bei jeder denkbaren Veränderung geben ihm den Charakter eines Hand- und Nachschlagewerkes, das für den geschulten Theoretiker vortrefflich ist: aber der Schüler? er wird mit dem Goethe'schen erklären: »mir wird von alle dem so dumm, als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum«. Das Buch von Knorr hat im Gegensatz zu Gédalge einen bescheidenen Umfang, stellt sich auf den ersten Blick als Leitfaden dar. Daß es viel mehr in sich birgt, ja manches, was von seinen Vorgängern noch nicht ausgesprochen worden ist, hängt mit der Tatsache zusammen, daß der Verfasser kein Schulmeister, sondern ein Tondichter ist und noch dazu einer, der die Poesie nicht grundsätzlich aus einem Lehrbuche verbannen will. Er spricht das selbst in seinem Vorwort aus, wenn er schreibt: »die Verfasser der Fugenlehren scheinen oft zu meinen, daß ihre armseligsten Einfälle gerade gut genug für ein Musterbeispiel seien . . . . . Viele Lehrbücher geben nur Anweisungen zur Verfertigung einer typischen Schulfuge. Will der Lernende die erworbene Kenntnis praktisch verwerten, eine Schöpfung seiner Phantasie etwa mit einer Fuge krönen, so wird er inne, daß die Schätze, die ihm die Lehre mit auf den Weg gab, außer Kurs gesetzte Münze sind.« Den Begriff der Schulfuge läßt Knorr überhaupt nicht gelten, sondern erklärt schlechthin Bach's wohltemperiertes Klavier zum Gesetzbuch. Ausdrücklich sagt er, »daß Verbote, die in der Praxis dieses Meisters ihre Bestätigung nicht finden, auch für uns nicht dauernd maßgebend sein sollen«. Damit befindet er sich im wesentlichen in Übereinstimmung mit Gédalge. Dagegen geht er in der Übertragung der von Bach abgeleiteten Gesetze des Fugenbaues auf die zeitgenössische Kunst, speziell auf den modernen Klaviersatz, über seinen Vorgänger weit hinaus. Nicht nur zieht er neuere Fugenthemen heran (Liszt, Reger), sondern er bezieht unmittelbar die in ganz freier Polyphonie sich bewegenden Klavierfugen von Mendelssohn und Brahms (aus den Variationen op. 24) in den Gedankengang des Lehrbuches ein und bringt als Ergänzung dazu, in der zehnten Fuge der Notenbeilage, ein kleines Meisterwerk, in welchem die drei ersten Eintritte des Themas in den Tonarten *F*-Dur, *A*-Dur, *Des*-Dur erfolgen. Auch sonst wimmelt es in diesem Stücke von harmonischen Kühnheiten, Modulationen und anderen Überraschungen. Wer dreht sich im Grabe herum? Nicht Sebastian Bach, aber vielleicht einige vergilbte Theoretiker. Denn nach Art echter Erzieher bringt Knorr auch solche Extravaganzen nicht als Laune und Willkür, sondern organisch entwickelt aus einfacheren Formen und überzeugend begründet. Zu dieser Entwicklung trägt sehr viel der glückliche Gedanke bei, jeden Teil eines Fugenbeispiels im Texte einzeln vor dem Schüler entstehen zu lassen, über jede Abweichung Rechenschaft zu geben und zum Schluß das Ganze zu bringen. Der Verfasser hätte gewiß noch viel mehr Beispiele heranziehen können; aber er beschänkt sich auf das Nötigste, weil er nicht seine Gelehrsamkeit zeigen, sondern den Schülern etwas beibringen will. So sind auch die Themen der meisten Fugen von Knorr während des Unterrichtes an der Tafel entstanden. Der Studierende findet in diesem Buche höchste pädagogische Begabung, die sich übrigens auch rein äußerlich in der Klarheit des Stils dokumentiert; der Ästhetiker eine Fülle geistvoller Bemerkungen. deren wohltuender Sarkasmus oft an den allzu schnell vergessenen Hamburger Musiktheoretiker Carl G. P. Grädener erinnert; der Künstler aber eine Reihe wertvollster Fugen — ich erwähne nur das melancholische Stimmungsbild in *Es*-Moll oder die kleine Idylle in *A*-Dur, und die zweistimmige Fuge in *E*-Dur, die ihren Platz unter den Schumann'schen Kinderstücken haben könnte. Endlich noch eine Bemerkung: Knorr trägt auch den Ergebnissen der musikgeschichtlichen Forschung Rechnung, indem er (S. 11) Beispiele von Frescobaldi, Buxtehude und Pachelbel heranzieht. Diese wenigen Beispiele machen den Wunsch rege, in einer hoffentlich bald erscheinenden Neuauflage dem Werke einen historischen Teil angegliedert zu sehen, in dem etwa zu zeigen wäre, wie sich der Begriff der Fuge von Bartolomeo Ramis ab immer schärfer von den Kanonformen ablöst, wie sich im 16. Jahrhundert aus den Phantasien und Ricercari allmählich die Fugenform zu bilden beginnt. Speziell die Werke Sweelinck's und seiner Schule wären hier auf Grund der Arbeiten Seiffert's u. a. heranzuziehen; dann aus dem 17. Jahrhundert die Freiheit der Fugen Buxtehude's und des jungen Bach eingehend zu beleuchten und die Entwicklung von der Willkür zur Strenge an zahlreichen Beispielen zu belegen. Aber freuen wir uns einstweilen

über das Buch so wie es ist: sein Wert liegt in dem enormen Können seines Verfassers, das einst sogar die Aufmerksamkeit eines Brahms erregte, er liegt zweitens in seiner Gabe, für klare Gedanken eine auffallend klare Form des Ausdrucks zu finden und er ist endlich darin zu suchen, daß hier ein bedeutender Künstler als bedeutender Lehrer auftritt. Der Geist, den Knorr's Persönlichkeit in dieses Buch, das Ergebnis eines arbeitsreichen Lebens, ausstrahlt, ist in der Musik ebenso selten anzutreffen, wie etwa in der Literatur derjenige Friedrich Theodor Vischer's. Er ist charakterisiert durch eine »nobile sprezzatura della pedanteria«.

M. Bauer.

Morhard, M. Erinnerungsblätter aus dem Gedenkbuch der Liedertafel Eichstätt. Zur 50jähr. Jubelf. zsgest. 8°, 71 S. Eichstätt, Ph. Brönner, 1911. ℳ 1,50.

Riemann, Hugo. Musikgeschichte in Beispielen. 1. Tl. Leipzig, E. A. Seemann. ℳ 3,50.

Sachs, Curt, Prinzessin Amalie von Preußen als Musikerin. Sonderabdruck aus dem Hohenzollern-Jahrbuch 1910. Gr. Lex.-8°, S. 171—191. Berlin, Giesecke & Devrient. (1910). Nicht im Handel.

Teilt man den Brief mit, den die Prinzessin, Friedrichs II. unverheiratete Schwester, Kirnberger's langjährige Schülerin, an den damals 38jährigen J. A. P. Schulz schrieb, als dieser seiner ehemaligen Mitschülerin bei Kirnberger seine Chöre zu »Athalia« schickte (behufs Subskription), so hat man, wenigstens in betreff ihrer musikalischen Anschauungen, das Bild dieser herben Frau photographisch getreu, wie es auch der Verfasser der gehaltvollen Studie entworfen hat. Der Brief sei deshalb auch hier mitgeteilt, da er zudem zum erstenmal veröffentlicht wurde. Er kann auch zugleich als Dokument dafür gelten, wie die ganz strengen norddeutschen Musiker über die zeitgenössische Produktion dachten.

Ich stelle mir vor, Herr Schulz! daß er sich versehen, und statt seiner Arbeit Mir das musikalische Notengekläkere seines Kindes geschickt hat, dieweil ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerket, hingegen von Anfang bis zu Ende durchgängig fehlerhaft sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Rythmus. Der *Modus contrarius* ganz hintangesetzt, keine Harmonie, kein Gesang, die Terze ganz ausgelassen, kein Ton festgesetzt, man muß raten, aus welchem es gehen soll, keine kanonische Nachahmungen, nicht den allergeringsten Kontrapunkt, lauter Quinten und Oktaven, und das soll Musik heißen. Gott wolle diejenigen, welche eine so heftige Einbildungskraft von sich selbst besitzen, die Augen öffnen, den Verstand erläutern und erkennen lehren, daß sie nur Stümper und Pfuscher sind. Ich habe hören sagen, daß das Werk den Meister loben müßte, anitzt ist alles verkehrt und verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken, hiermit genug.

Berlin, 31. Januar 1785. Amélie.

Mit ähnlichen Worten ist auch Gluck von der Prinzessin charakterisiert worden.

Der Verfasser tritt mit Entschiedenheit der Ansicht entgegen, daß Amalie zu den Begründern der Berliner Schule gehört habe. »Von irgend einem Einfluß auf die Zeitgenossen« kann »keine Rede sein«. Unschätzbare Verdienste hat sich die Prinzessin bekanntlich durch ihre Bibliothek erworben, wodurch sie »für die Kunstanschauungen und für das Schaffen der Nachfahren ein wichtiger Faktor geworden ist«.

Steglich, Rud. Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters u. ihr mutmaßl. Verfasser Rudolf v. St. Trond (1070—1138). Publik. der IMG. Beiheft II, 10. Gr. 8°, VIII, 190 S. m. 22 Zeichngn. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 5,—.

Wagner, Richard, "My Life". 2 vols. London, Constable, 1911. pp. 911, demy 8vo. 31/6.

"Authorized translation" of the recent "Mein Leben" (Bruckmann, Munich). Part. I, 1813-1842; Part. II, 1842-1850 (Dresden); Part III, 1850-1861; Part IV, 1862-1864, when summoned by King of Bavaria. "I was never again to feel the weight of the everyday hardships of existence".

Six leading impressions stand out. First, that there is an entire absence of customary literary guarantee as to accuracy. Wagner died in 1883. and the material is said to have been dictated to his second and now still living wife between 1864 and 1883, No one bears witness that what now appears is faithful to what was dictated. Indeed no information is given as to the "editing" which must almost necessarily have taken place. Secondly, that translation without a translator's name is unsatisfactory. Comparison with the original German has already shown serious discrepancies. Thirdly, that the continuous remarks about the first wife, in a book issued by the second, offend the canons of taste, if not of elementary common-sense. The former had more skeletons in her cupboard than we

were before aware of, but considering the atmosphere in wich she lived she seems to have been a good woman, and who were her judges? Fourthly, that the composer comes out as but little of a hero in his human relations, and especially as to his perpetual indebtedness to other people. Against this, no doubt, is to be set, that the age of art-patrons was only just passing away, and W. had that in him which justified patronage, if not of one sort, then of another. Fifthly, that the book is an enormous tour de force, as to memory, presentation of facts, and literary ability. To the English public at any rate this will appeal more than mountains of philosophy, Frankfortian or otherwise. Sixthly, that this is probably the most interesting autobiography ever written, looking to the angle which W. subtended in the public eye, the fascination of music as a general subject, and the wealth of detail into which the extraordinary 50-year narrative goes.

Ernest Newman has written in Fortnightly Review of July 1911 in his most trenchant style on 3rd and 4th heads given above. To give specimens only under the 5th and 6th heads would take pages of this Journal. The facts of W.'s certainly romantic maternal parentage; of the boyhood of "Richard Geyer" (so for 8 years); of school at Possendorf, Eisleben and Leipzig; of juvenile love-affairs; of the early music-lessons and work as encyclopaedia proof-reader;—all this comes out with the clearness born of profound skill. And so the book goes on. One feels that here is a a second "David Copperfield", thrown off by a great composer. Herbert Thompson's critique is in "Musical Times" of June and July 1911. J. Percy Baker's full précis-commentary is in "Musical News" of 15, 22 and 29 July, and 5 August 1911.

Weinmann, Karl, Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik. In »Sammlung Kirchenmusik«. 8⁰, 135 S. Regensburg, F. Pustet.

Die Lebensgeschichte eines Mannes wie P. zu erzählen, hat, neben kunsthistorischem, menschlich praktischen Wert. In Proske hat man eines der schönsten neueren Beispiele eines »Helfers«. Daraus fließt sein ganzes Leben, er hilft, greift zu, wo er es am notwendigsten findet. Zuerst war Proske Arzt; dieser Beruf hat ihm gezeigt, wo es für ihn noch mehr zu helfen gab; im Alter von bereits 30 Jahren wendet er sich dem Priesterberufe zu, er sieht, wo es hier am meisten gebricht, an einer würdigen Kirchenmusik, und nun fängt er an, hier zu helfen, und faßt das Problem gleich an der Wurzel an, dadurch zum Restaurator der katholischen Kirchenmusik werdend, dabei aber überhaupt der Wiedererweckung alter Tonkunst einen mächtigen Dienst erweisend. W. hat mit herzlicher, dem Leser sich mitteilender Wärme, und trotzdem schlicht die Lebensgeschichte dieses prächtigen Mannes erzählt; man fühlt, daß die Arbeit dem Verfasser ein inneres Bedürfnis war. Als Anhang ist dem Bändchen ein Auszug aus Proske's historisch sehr interessantem Tagebuch zur ersten italienischen Reise beigegeben, das zwar schon im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch« veröffentlicht wurde, an dieser Stelle aber seinen geeignetsten Platz gefunden hat.

A. H.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Th. v. Frimmel,** früher Wien, jetzt: Wiener Neudorf (Niederösterreich) Nr. 21.
Landormy, P., jetzt: Paris XVe, 189 rue de Vaugirard.
Prof. Dr. **Wilibald Nagel,** Darmstadt, jetzt: Elberstadt bei Darmstadt, Heidelbergerstraße 157.
Dr. **Ludwig Schiedermair,** Marburg, jetzt: Privatdozent an der Universität Bonn a. Rh., Kirschallee 36.

Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß die einzelnen Teile der Zeitschriftenschau aus den Heften getrennt und für sich zusammengestellt werden können.

Ausgegeben Anfang September 1911.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

(Systematisch-alphabetisch geordnet.)

Zusammengestellt von Max Schneider u. Gustav Beckmann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Abbetmeyer, Theo, s. Musikfeste.
Abert, Herm., s. Klavier.
Ästhetik. (— —), Wie hören wir Musik, To 15, 21. — Bastianelli, L'armonia, NM 16, 216/17. — Bertini, L'evoluzione del compositore di musica, NM 16, 214 ff. — Conze, Vom Musikalisch-Einfachen, AMZ 38, 29/30. — Davies, Is melody played out? MMR 41, 458. — Goldschmidt, Die konkret-idealistische Musikästhetik im 18. Jahrh., Zeitschr. für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft VI, 3. — Gürke, Die Stellung des ausübenden Künstlers, KZ 28, 5. — Prümers, Die melodische Linie, To 15, 18.
Ahle, Joh. Nep., s. Deigendesch.
Akustik. — Brauer, Die harmonischen Obertöne, ZfI 31, 31. 32. — Urbach, Über Intonation, MpB 34, 13 ff. — Wethlo, Die Obertöne, Sti 5, 11. — van Zanten, Das Hören, MpB 34, 13.
Alaleona, Domen., s. Musik.
Allard, F. M., s. Kirchenmusik.
Altenburg, Wilh., s. Besprechungen, Musikinstrumente, Spohr.
Altmann, Gustav, s. Straßburg.
Altmann, Wilh., s. Bergh, Berlin, Besprechungen, Kämpf, Woikowsky-Biedau.
de Angelis, Alberto, s. Liszt.
Ansermet, E., s. Gluck.
Antcliffe, Herbert, s. Sinfonie.
Arnheim, Amalie, s. Musikkongresse.
Ausstellungen, s. Musikaustellungen.
Bach, J. S. Frankenstein, Aus vergilbten Blättern, NZM 78, 26.
Bade, O., s. Musikvereinigungen.
Balakirew. Lettres inédites à Calvocoressi, SIM 7,7.
Baldauf, Martha, s. Musikvereinigungen.
Baralli, R., s. Kirchenmusik.
Bastianelli, Gianotto, s. Ästhetik.
Batka, Rich., s. Debussy, Mottl, Programm.
Bauer, M., s. Beethoven.
Bayreuth. s. Wagner.
Beckmann, Gustav, s. Radecke.
Beethoven, L. van, — Ein Brief B.'s (L. N. N.), BfHK 15, 10. — Bauer, Die Streichquartette B.'s, DMMZ 33, 28. — Bekker, B. an die Unsterbliche Geliebte Mk 10, 21. — v. Frimmel, Zu B., NZM 78, 26. — Hoffmann, Die Beethovenhäuser in Mödling, NZM 78, 24. — Keller, B. in seinen Briefen, MSal 3, 15/16. — Nagel, Kleine Beethoveniana, SIMG 12, 4. — Pohl, Ein neuer B.-Brief, Frankfurter Nachrichten, 6. Aug. 1911. — Unger, Neue Beethoven-Studien, NMZ 32, 19 ff.
Behn, Friedrich, s. Wagner.
Behrend, Will., s. Besprechungen.
Bekker, Paul, s. Beethoven, Besprechungen.
Bennet, Joseph (— —), MN 40, 1059.
Berdenis, van Berlekom, Marie, s. Volksmusik.
Bergh, Rudolph (Altmann), NS 35, 434.
Berlin. — Altmann, Das Berliner Tonkünstlerinnenorchester, Die Welt der Frau, 469 ff. — Dahms, Bilanz der Berliner Musiksaison, To 15, 21. — Dahms, Die heitere Muse in Berlin, To 15, 23.
Berlioz, H. de Curzon, B. et son »Requiem«, GM 57, 24/25. — Tiersot, B. bibliothécaire du Conservatoire, M. 77, 29 ff.
Bertini, Paolo, s. Ästhetik.
Berton. Ténéo, Souvenirs de famille de H. M. Berton, SIM 7, 6,
Besprechungen. Bélaieff et son œuvre musicale, NM 16, 214. — Abert: Rob. Schumann, (A. H.), ZIMG 12, 11. — Altenburg: Anleitung zur ... Trompeter- und Paukerkunst. Neudruck. (Altenburg), ZfI 31, 29. — Bas: Un rinnovamento negli studi d'armonia ... (Otaño), RG 10, 3. — Bernoulli: Aus Liederbüchern der Humanistenzeit (Mey), Mk 10, 21. — Blümml, Kohl, Reiter:

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. **Universitäts**bibliothek.

Die Volksliedbewegung in Deutsch-Österreich (Wackernell), DV 13, 7. — Braunroth, Ursache und Wirkung in der Tonartfolge (Nadel), Mk 10, 21. — Bumpus: A Dictionary of Ecclesiastical Terms, Music Ritual ... (T. L. S.), MN 40, 1059. — Eberhardt: Der beseelte Violinton (Grünberg), MpB 34, 12. — Finck: Massenet and his Operas, MN 41, 1063. — Fries: Aus meiner stilistischen Studienmappe (Meinck) BB 34, 7—9. — Funtek: Bruckneriana (E. T.), RMI 18, 2. — Gastoué: L'art Grégorien (Bonaventura), NM 16, 215. — Glasenapp: Das Leben Rich. Wagner's in 6 Büchern (Golther), Mk 10, 20. — SIM 7, 7. — Glasenapp: Siegfried Wagner u. seine Kunst (Mey), NZM 78, 30. — Goehlinger: Geschichte des Klavichords (Buhle), ZIMG 12, 10. — Gräflinger: A. Bruckner (Singer), AMZ 38, 27/28. — Graf: Die innere Werkstatt des Musikers (L. Th.), RMI 18, 2. — Guetta: Dalle antiche norme e dalle nuove (Bonaventura) NM 16, 216/17. — Hassler, Concentus sacri. Hrsg. J. Auer (Münnich), NZM 78, 30. — Heinemann: R. Wagner u. das Ende der Musik (v. d. Pfordten), KW. 24, 22. — Henderson: Some forerunners of italian opera, NMR 10, 117. — Hervey: Liszt and his Music, MN 41, 1063. — Hutschenruyter, Das Beethovenhaus (Schünemann), Mk 10, 19. — Jacobsohn: Max Reinhardt (Singer), RMZ 12, 30/31. — Kapp: Der junge Wagner (Golther), Mk 10, 20. — Kapp: R. Wagner (Istel), ZIMG 12, 10. — Klauwell: Geschichte der Programmmusik (Einstein), ZIMG 12, 11. — Kloss: Wagner über die Meistersinger (Golther), Mk 10, 20. — Korganoff: Beethoven, eine biographische Studie (Simon), ZIMG 12, 10. — Kretzschmar: Gesam. Aufsätze (Bekker), Mk 10, 18. — Krienitz, R. Wagner's »Feen« (Golther), Mk 10, 20. — Kwartin: Prinzipien für Stimmbildung und Gesang (van Zanten), MpB 34, 16 ff. — de la Laurencie: Lully (Prunières), ZIMG 12, 10 — (R. G.) RMI 18, 2. — Lassus: La Trompette (de Costal), SIM 7, 7. — Lesbroussart: L'école moderne de musique ... (O. C.), RMI 18, 2. — Lindgren: Drei harmonische Studien (Capellen), Mk 10, 19. — Littleton: Catalogue of 100 works illustrating history of music-printing ... (— —), ZIMG 12, 11. — Mayrhofer: Der Kunstklang (Mey), BB 34, 7—9. — Müller: Hasse als Kirchenkomponist (Schiedermair), ZIMG 12, 10. — Ottolenghi: Canto gregoriano (Respighi), RG 10, 3. — Pearson: Psycho-Harmonial Philosophy (Z.), SIM 7, 7. — Pembaur: Von der Poesie des Klavierspiels (Helm), NZM 78, 24 — (Frey), Mk 10, 19. — Peukert: Das Gassenlied (Singer), AMZ 38, 27/28. — Piel: Harmonielehre (v. Werra), ZIMG 12, 11. — Pinks: Atem-, Sprech-, u. Singtechnik (Wolff), Mk 10, 19. — Pougin: Histoire d'une cantatrice. Marie Malibran (J. E.), SIM 7, 6. — Scaglia: L'ambiente musicale italiano (O. C.), RMI 18, 2. — Schenker: Neue musikalische Theorien u. Phantasien (Wetzel) MpB 34, 14. — Mk 10, 18. — Sperontes: Singende Muse an der Pleiße. Hrsg. Buhle (Schurzmann) NZM 78, 28. — Stefan: G. Mahler (Burkhardt), Mk 10, 18. — Thayer: Beethoven's Leben (Bekker), Mk 10, 21. — Ulrich: Die Grundsätze der Stimmbildung während der a-cappella-Periode (Wolf), Mk 10, 21. — Untersteiner: Storia della musica (Scheibler), ZIMG 12, 11. — Volkmann: Em. d'Astorga (Einstein), ZIMG 12, 11. — (E. T.), RMI 18, 2. — Wagner: Autobiographie, MN 41, 1063 ff. — OMZ 19, 26. — [engl übs.] (— —), NZM 78, 28. — (Behrend), Gads danske Magasin, August-Heft. — Briefwechsel mit Liszt (Kapp), Mk 10, 20. — Briefwechsel mit seinen Verlegern. Hrsg. v. W. Altmann (A. H.), ZIMG 12, 11. — (J. E.), SIM 7, 6. — (Kapp), Mk 10, 20. — v. Wasielswki: Die Violine u. ihre Meister (Altmann), Mk 10, 21.

Bewerunge, H., s. Kirchenmusik.

Blume, Klemens, s. Kirchenmusik.

Böckeler, Gregorius, s. Kirchenmusik.

Bohn, s. Kirchenmusik.

Boieldieu, F. A., u. seine »Weiße Dame«, MfA 7, 9.

Bonaventura, A., s. Besprechungen.

Bond, F. H., s. Cooke, Henley, Lyell-Tayler.

Bontempelli, Ettore, s. Musik.

Bonvin, Ludwig, s. Rhythmus.

Borchers, Gustav, s. Musikunterricht.

van den Borren, Charles, s. Brüssel, Lully, Musikkongresse.

Bouyer, Raymond, s. Musik, Orchester, Schumann.

Bräutigam, L., s. Musik.

Brauer, Geo, s. Akustik.

Braunschweig. Stier, Das Musikleben B.'s, MSal 3, 15/16.

Breslau. — Riesenfeld, Vom Breslauer Musikleben, NMZ 32, 21. — Rosenthal, Das Musikleben B.'s, MSal 3, 15/16.

Browne, C. A., s. Tara.

Brüssel. — van den Borren, La musique ancienne à Bruxelles, ZIMG 12, 11.

Bruneau, Alfred. Destranges, La centième d. L'Attaque d. Moulin, GM 57, 24/25.

Bücherbesprechungen, s. Besprechungen.

Bülow, Hans von. Aus H. v. B.'s Briefen u. Schriften, KW 24, 22.

Buhle, Edw., s. Besprechungen.
Burkhardt, Max, s. Besprechungen.
Byron, (Parker), MMR 41, 486.
Calvocoressi, M.-D., s. Stravinsky.
Canstatt, Tony, s. Musik.
Capellen, Georg, s. Besprechungen, Exotik.
Carillon. von Zuylen, Nieuwe Carillonstructie, Cae 68, 8.
Chop, Max, s. Wagner.
Chopin, Fred. Lliurat, Entorn de Chopin, RMC 8, 89 — Maecklenburg, Les Préludes v. Ch., MpB 34, 15ff. — Zuschneid, Zwei Tonpoeten: Chopin u. Schumann, DMMZ 33, 28.
Choral s. Kirchenmusik.
Chordirigent s. Dirigieren.
Chorgesang (s. a. Musik). E., Aus der Praxis, CEK 25, 6. — Mäding, die volkserzieherische Seite der deutschen Männergesangvereine, DS 3, 31. — Taubert, Deutscher M., A 1910/11, 11.
Chwatal, Bernh., s. Orgel.
Ciampi, —. Sonneck, C.'s »Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno« and Favart's »Ninette à la cour«, SIMG 12, 4.
Claudius, Matthias (vom Hoeft), RMZ 12, 26/27.
Clementi, Muzio. Unger, C. in Bern, SMZ 51, 21ff.
Closson, Ernest, s. Musik, Onomatopée.
Cohen, Karl, s. Musikkongresse.
Collins, G. Strangways, s. Wagner.
Conze, Johannes, s. Ästhetik.
Cooke, Arthur (Bond), MSt 35, 911.
de Costal, Paul R., s. Besprechungen.
Cucuel, Georges, s. Klarinette.
Curzon, Henri de, s. Paris, Thomas, Wagner.
Dämpfer. Niecks, The mute of bow instruments, MMR 41, 486ff.
Dahms, Walter, s. Berlin, van Höven Carpé, Stoltzenberg.
Dalton, Sidney, s. Klavier.
Daubresse, M., s. Juristisches.
Davies, C. A., s. Ästhetik.
Debussy, Cl. Batka, D. und kein Ende, KW 24, 19.
Deigendesch, Karl, (Ahle), CO 46, 6.
Descey, Ernst, s. Mahler.
Destranges, Etienne, s. Bruneau.
Dirigieren. (— —), An die Dirigenten kleiner Gesangvereine, NZM 78, 30. — Gebauer, Eifer u. Begeisterung, das Fundament einer Tätigkeit als Chorrektor, GBl 46, 7/8.
Ditters, von Dittersdorf, Karl. Liebeskind, Über drei unveröffentlichte Sinfonien nach Ovid's Metamorphosen, NZM 78, 24.
Docker, F. A. W. (— —), MT 52, 821.
Donaldson, D., s. Frau, Kammermusik, Klavier, Musik, Musikkritik, Oper.
Draber, H. W., s. Musikwissenschaft.
Dubitzky, Franz, s. Opus, Vortragszeichen.
Eccarius-Sieber, A., s. Musikfeste.
Ecorcheville, J., s. Lully, Musikkongresse.
Einstein, Alfr., s. Besprechungen, Haßler.
Ellis, William Ashton, s. Wagner.
Ernst, Alfred, s. Wagner.
Exotik. Capellen, Die deutsche Neu-Exotik und die Kritik, NMZ 32, 20.
Fabricius, Andreas. Schilling, Aus der philosophischen Oratorie des A. F., Sti 5, 10.
Farmer, H. G., s. Militärmusik.
Favart, s. Ciampi.
Fedeli, Vito, s. Pergolesi.
v. Fielitz, Alexander, s. Musik.
Fleischmann, Ugo Roberto, s. Musikkongresse.
Flood, W. H. Grattan, s. Geminiani.
Florenz. (— —), L'arte musicale e il comune di Firenze, NM 16, 214.
Franck, César. Servières, La jeunesse de C. F., GM 57, 32/33.
Frankenstein L., s. Bach, Radecke, Svendsen.
Frau. Donaldson, Women and music, MSt 36, 917.
Freeman, Andrew, s. Orgel.
Frewin, Harrison, s. Oper.
Frey, Martin, s. Besprechungen.
Fricke, Richard, s. Musikfeste.
Friedegg, Ernst, s. Mahler.
Frimmel, Th. von, s. Beethoven.
Fuge. Machabey. La fugue, construction rythmique, SIM 7, 6.
Galuppi, B. Torrefranca, Le sonate per cembalo del Buranello, RMI 13, 2.
Gebauer, Alfred, s. Dirigieren.
Geige, s. Violine.
Geißler, F. A., s. Scheidemantel.
Geminiani, F. X., in England and Ireland (Flood), MN 41, 1063ff.
Gerhartz, Josef, s. Gesang.
Gesang (s. a. Musikunterricht). — Baralli, Note sopra alcune lettere romaniane, RG 10, 3, — Gerhartz, Das schief gezogene Zäpfchen, Sti 5, 11. — Hoffmann, Stimme u. Sprache auf der Internat. Hygieneausstellung in Dresden, Sti 5, 11. — Hollm, Gesangunterricht, Sti 5, 9. — Manas, Italienische Schule, Sti 5, 9. — Pielke, Über die Register der menschlichen Stimme, MpB 34, 15ff. — Prümers, Wie unsere Väter über den Gesang dachten, DS 3, 30. — Reinecke, Eine Registerstudie, MpB 34, 13. — Ritter, Die Funktionen des Stimmapparates und ihre Beeinflussung durch den Unterricht, Sti 5, 6. — Scheffler, Beobachtungen und Erfahrungen über Stimmerziehung, Sti 5, 10. — Wöhlbier, Das Grundübel des Gesangunterrichtes, Sti 5, 10.
Gilbert, Henry F., s. Musikkritik.

Gloeckner, Willi, s. Mottl.
Gluck, C. W. Ansermet, Le Théâtre du Jorat, SIM 7, 6. — Ansermet, .. »Orphée« à Mezières, VM 4, 19. — Doret, »Orphée« au Théâtre du Jorat, VM 4, 18. — E. P.-L., G.'s »Orpheus« in Mézières, 51, 22. — Tiersot, L., »Orphée« de G., VM 4, 18. — Trapp, G.'s »Orpheus« auf dem Théâtre du Jorat in Mezières, NMZ 32, 21.
Göbel, s. Musikvereinigungen.
Goering, H., s. Oper.
Göhler, Georg, s. Mahler.
Goetz, Wolfgang, s. Mottl.
Goldschmidt, Hugo, s. Ästhetik.
Grabill, Ethelbert W., s. Klavier.
Graduale Vaticanum, s. Kirchenmusik.
Gregorianischer Choral, s. Kirchenmusik.
Grempe, Max, s. Juristisches.
Grieg, Edward. Rothhardt, G.'s Klavierlyrik, MpB 34, 13ff.
Griesbacher. Kagerer, G.'s Missa in honorem S. Caroli Borromaei, MS 44, 8/9.
Grünberg, Max, s. Besprechungen.
Gürke, G., s. Ästhetik, Musikvereinigungen.
Gutmann, Emil, s. Mahler.
Haaß, C., s. Kammermusik.
Habert, Johann Ev. (Hartl), CO 46, 7.
Haile, Eugen (A. D.), NMZ 32, 19.
Hamilton, Clarence G., s. Metronom.
Hartl, Alois, s. Habert.
Harzen-Müller, A. N., s. Musikausstellungen.
Haßler, Hans Leo. Einstein, H.'s Werke (T. 3), ZIMG 12, 11.
Hastung, W., s. Radecke.
Heintz, Albert (Leßmann), AMZ 38, 25.
Helm, Th., s. Besprechungen.
Henley, William (Bond), MSt 35, 912.
Herbert, Victor. Spanuth, »Natoma« im Klavierauszuge, S 69, 30.
Hermstedt, J. S., s. Spohr.
Heubach, H., s. Wagner.
Heuß, Alfred, s. Besprechungen, Musikfeste.
Hielscher, Paul, s. Musikfeste.
Hiller, Paul, s. Musikfeste.
Hirschberg, Leop., s. Wagner.
vom Hoeft, E. S., s. Claudius.
von **Höveln Carpé,** Allen (Dahms), NZM 78, 26.
Hoffmann, A., s. Gesang.
Hoffmann, Herm., s. Beethoven.
Hoffmann, Rud. Steph., s. Zemlinsky.
Holds, Landon Ronald, s. Musik.
Hollm, Lydia, s. Gesang.
Honold, Eugen, s. Musikausstellungen, Musikfeste, Violine.
Hopferwieser, K., s. Orgel.
Hornstein, Robert v., s. Wagner.
Hübler, Heinrich, s. Wagner.
Humbert, Georges, s. Musikfeste.
Jendrossek, K., s. Krause.
Instrumentalmusik (s. a. Kirchenmusik).
Intonation, s. Akustik.
Ismer, Georg, s. Radecke.
Istel, Edgar, s. Besprechungen, Mottl, Rossini, Wagner.
Johnstone, J. Alfred, s. Musikkritik.
Joß, Viktor, s. Prag.
Juristisches. (— —), Der Musikalienhandel vor dem Forum des Buchhandels, MuM 13, 28/29. — Th. W., Existenzbedingungen des Geschäftsmannes in der Musikinstrumenten-Industrie, ZfI 31, 27. — T. W., Musikinstrumente auf Abzahlung, ZfI 31, 32 ff. — Daubresse, Questions sociales, SIM 7, 7. — Grempe, Mißstände im Musikinstrumentenhandel, DIZ 12, 30. — Schaub, Musikpädagogisches, DMZ 42, 28. — Schaub, Unter Tarif, DMZ 42, 32. — Storck, 1096 Konzerte, T 13, 10.
Kämpf, Karl. (Altmann), NS 35, 432.
Kagerer, Christoph, s. Griesbacher.
Kaiser, Georg, s. Scheidemantel, Weber.
Kammermusik. Donaldson, Is chamber music dead? MSt 36, 915. — Haass, Zur Geschichte der K. (Forts.), DMZ 42, 28 ff.
Kapp, Julius, s. Besprechungen, Wagner.
Karg-Elert, Sigfrid, s. Musikfeste.
Karlyle, C., s. Musikkongresse.
Keller, Otto, s. Beethoven, Lachner, Mahler, München, Mottl, Oper, Thomas.
Kienzl, Wilhelm, s. Wagner.
Kirchenlied s. Kirchenmusik.
Kirchenmusik (s. a. Musik). — (— —), Zwei Dekrete der Ritenkongregation über die sog. »rhythmischen« Choralausgaben, MS 44, 7. — J. R. E., El Canto Gregoriano en la Catedral de Gerona, MSH 4, 8. — W. T. B., Modern Gregorian Music, MSt 35, 912 ff. — Allard, »Kyrosångens Vänner« u. die schwedische Kirchengesangsbewegung, CEK 25, 7. — Baralli, Osservazioni sul versetto de Graduale »Domine refugium« .., RG 10, 3. — Bewerunge, Der metrische Kursus in den antiphonalen Gesängen der Messe, CO 46, 7. — Bewerunge, Zur Gregorianischen Rhythmik, MS 44, 8/9. — Blume, Das Lied im Dienste der Eucharistie, CO 46,6. — Böckeler, Die musikalische Form im Gregorianischen Choral, GBl 36, 7/8. — Bohn, Die sogenannten rhythmischen Choralausgaben, GBl 36, 6. — Löbmann, Zur Frage der »25« [Kirchenlieder], CO 46, 7. — Mocquereau, Die rhythm. Überlieferung des gregorian. Chorals, MS 44, 8/9. — Moissl, Schnerich [kath. Kirchenmus.], GR 10, 6/7 ff. — Müller, Prinzipielles zur kathol. Kirchenmusik, CO 46, 7. — Nadal, De disciplina choral en el segle XVII, RMC 8, 91. — Ortwein, Über

kirchliche Instrumentalmusik, CO 46, 8. — Ott, L'Alleluia e il Cantus nella liturgia ambrosiana, RG 10, 3. — Plass, Wie sollen wir die Kirchentonarten benennen?, CEK 25, 7. — Quadlflieg, Das deutsche Kirchenlied, CO 46, 6. — Scheel, Gedanken zur Ästhetik der Kirchenmusik, MS 44, 8/9. — Wagner, Über das Graduale Vaticanum, CO 46, 8. — Wagner, Vaticana oder Medicaea?, MS 44, 7.
Kitchener, Fred., s. Musikunterricht.
Klanert, Paul, s. Musikfeste.
Klarinette. Cucuel, La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle, ZIMG 12, 10.
Klavier. (— —), Ein neuer Transponierflügel, ZfI 31, 32. — Abert, Die Kulturmission des Klaviers, T 13, 10. — Dalton, Variations on an ancient Theme [Klaviervirtuosen] NMR 10, 116. — Donaldson, On piano grievances, MSt 35, 912. — Grabill, The physical principles of piano-playing, MSt 36, 915 ff. — Ritschl, Spielbelastung und Spiellast, MpB 34, 14. — Rosenthal, Zur Theorie des Anschlags, MpB 34, 16. — Wetzel, Vier Fragen zur modernen Lehre des Klavierspieles, DTZ 9, 228.
Koelbner, Rich., s. Musikfeste.
Kohut, Adolph, s. Wagner.
Komorzynski, Egon v., s. Wien.
Kotschedoff, Valeska, s. Musikunterricht.
Krause, Emil, s. Morsch, Musik, Reger.
Krause, Theodor. Jendrossek, Erinnerungen an T. K., Sti 5, 9.
Krienitz, Willy, s. Besprechungen.
Krug-Waldsee, Josef, s. Mahler.
Kruse, Georg Rich., s. Nicolai.
Kühn, Oswald, s. Pfitzner.
Kufferath, Maurice, s. Mottl.
Lachner, Vincenz (Keller), DMMZ 33, 29.
de **Langa,** Francisco Soto. (Mitjana), MSH 4, 8.
Lecocq, Charles, u. seine »Angot« (Zepler), MfA 7, 8.
Leichtentritt, Hugo, s. Musikkongresse.
Leidinger, Georg, s. Musikvereinigungen.
Leipzig. Segnitz, aus L.'s Musikgeschichte, AMZ 38, 24.
Leo, Walter, s. Wagner.
Lessmann, Otto, s. Heintz.
Liebeskind, J., s. Ditters von Dittersdorf.
Lied (s. a. Kirchenmusik). — V. H., Vom Rhythmus unserer Singweisen, CEK 25, 6. — Milligen, Nog eens de Wilhelmusmelodie, Cae 68, 7. — Storck, Volkslied u. Gassenlied, T 13, 11.
Liszt, Franz (s. a. Wagner. Sinfonie). — de Angelis, L. a Roma, RMI 18, 2. — Niggli, Die L.-Feier d. Basler Gesangvereins, MSal 3, 15/16. — Spanuth, Liszt-Bücher, S 69, 33.
Lliurat, F., s. Chopin.
Löbmann, Hugo, s. Kirchenmusik.
London. (— —), The Royal Academy of Music, MT 52, 822 ff.
Louis Ferdinand, Prinz. Unger, Die Kaiserausgabe der Werke des Prinzen L. F., NZM 78, 27.
Lowe, George, s. H. Wolf.
Ludwig II. von Bayern u. Rich. Wagner (Reimérdes), RMZ 12, 28/29.
Lully, J. B. Van den Borren, Quelques réflexions à propos du Lully de la Laurencie, L'Art Moderne, Bruxelles, 31, 29/30. — Ecorcheville, Lully gentilhomme et sa descendance, SIM 7, 6.7.
Lyell-Tayler, H. (Bond), MSt 36, 913.
Machabey, A., s. Fuge.
Mc Conathy, Osbourne, s. Musikunterricht.
Maecklenburg, Albert, s. Chopin.
Mäding, Alfred, s. Chorgesang.
Männergesang s. Chorgesang.
Magnette, Paul, s. Mahler.
Mahler, Gustav (s. a. New York). — im Urteil der Zeitgenossen, DMMZ 33, 27. — (— —), NM 16, 215. — (— —), MMR 41, 486. — Descey, Stunden mit M. (Schluß), Mk 10, 21. — Friedegg, M. u. Wien, NS 35, 432. — Göhler, M.'s Lieder, Mk 10, 18. — Gutmann, M. als Organisator, Mk 10, 18. — Keller, Mahler-Literatur, Mk 10, 18. — Krug-Waldsee, MSal 3, 13/14. — (Magnette), RMC 8, 90. — (Niemann), Reclam's Universum 27, 35. — Seidl, M.-Literatur, Mk 10, 21. — (Specht), Mk 10, 18. — Stefan, M.'s Kindheit, Mk 10, 18. — (Storck), T 13, 10. — Stransky, Begegnungen mit M., S 69, 29.
Manas, Josef, s. Gesang.
Mann, Thomas, s. Wagner.
Maréchal, Henri, s. Musik.
Marsop, Paul, s. Musikbibliotheken.
May de Rudder, s. Mottl.
Mayer-Reinach, Albert, s. Musikkongresse, Musikunterricht.
Meinck, E., s. Besprechungen, Wagner.
Merian, W., s. Musikfeste.
Messe, s. Kirchenmusik.
Metronom. Hamilton, The history of the metronome, MSt 36, 913 ff.
Mey, Kurt, s. Besprechungen.
Mezières, s. Gluck.
Mikorey, Franz. Seidl, »Der König von Samarkand«, BfHK 15, 9.
Militärmusik (s. a. Musik). Farmer, Military music and its story, MSt 36, 917 ff. — (— —), . . . über die Militärmusikfrage, OMZ 19, 28 ff.
van Milligen, S., s. Lied.
Misch, s. Radecke.
Mitjana, R., s. de Langa.
Mocquereau, Dom. A., s. Kirchenmusik.
Moeller, E. O., s. Musik.
Mojsisovics, R. v., s. Musikfeste, Oper

Moissl, Franz, s. Kirchenmusik.
Morsch, Anna. Krause, Zum 70. Geburtstage, NZM 78, 26.
von **Morvay,** Susanne. (— —), MSt 35, 912.
Mottl, Felix. (Batka), KW 24, 21. — (— —), Erinnerungen an F. M., NZM 78, 29. — (Gloeckner), BfHK 15, 11. — (Goetz), NZM 78, 27. — (Istel), Mk 10, 20, MMR 41, 488. — (Keller), DMMZ 33, 27. — (Kufferath), GM 57, 28/28. VM 4, 19 — (May de Rudder), GM 57, 28/29. — (Niemann), Leipz. Neueste Nachrichten 3. Juli 1911. — Universum 27, 42. — RMZ 12, 28/29. — (Pohl), NMZ 32, 20. — (Richard), NMZ 32, 20. — (Schaub), DMZ 42, 27. — (Sibmacher Zijnen), Cae 68, 7, — Spanuth), S 69, 2. — (Storck), T 13, 11. — (Thomas), MSal 3, 15/16. — (Viotta), Cae 68, 7.
Mozart, W. A. Thiessen, . . erste Aufführung von M.'s Zauberflöte in Berlin, AMZ 38, 27/28. — de Wyzewa, Une crise romantique dans la vie de Mozart en Italie, GM 57, 26—29.
Müller, Herm., s. Kirchenmusik, Musikkongresse.
München als Pflegestätte der Tonkunst (Keller), AMZ 38, 27/28.
Münnich, Richard, s. Besprechungen.
Musik (s. a. Ouvertüre, Tanz). (— —), Lappländische Volksmusik, DMMZ 33, 27. — (— —), Das Musikleben in Amerika, DMMZ 33, 26. — (— —), English Coronation, rite and music, ZIMG 12, 11. — Alaleona, I moderni orizzonti della tecnica musicale, RMI 18, 2. — Bouyer, Statistique annuelle et vocale, M 77, 29. — Bräutigam, Französische Musik, RMZ 12, 32/33. — Closson, Quintes parallèles, GM 57, 30/31. — Donaldson, The fake's progress, MSt 35, 914. — v. Fielitz, The predominating influence in the german music of to-day, MSt 35, 912. — Holds, Concert-giving and concert-goer, MSt 35, 912. — Krause, Die religiöse Vokalmusik in Polen, NZM 78, 28. — Maréchal, Lettres et souvenirs: 1872, M 77, 25. — Moeller, Türkische Militärmusik, DMMZ 33, 25. — Nagel, Die Musik als Mittel der Volkserziehung, BfHK 15, 11. — Neisser, Italienischer, deutscher und ungarischer Chorgesang, To 15, 22. — Parigi, Contro la nuova musica, NM 16, 216/17. — Rabich, Musikalisches Zeitbild, BfHK 15, 9. — Rappard, De grondslagen der Toonkunst, Cae 68, 8. — Royce, The educational value of music, MN 41, 1062. — Saint-Saëns, Anarchy in music, MSt 36, 916. — Salveni, Tiroler Sang und Klang, CO 46, 8. — Schneider, Musikalische Fastenpredigt, S 69, 25. — Spanuth, Die Gassenhauerei, S 69, 28. — de Tideböhl, En tournée sur la Volga, SIM 7, 6.
Musikausstellungen. Harzen-Müller, Musikalisches auf der großen Berliner Kunstausstellung, NZM 78, 25. — Honold, Die moderne Geigenbaukunst auf der Turiner Weltausstellung, AMZ 38, 26. — NMZ 32, 18. — Niemann, Musikalische Kunstausstellungen und künstliche Musikausstellungen, BfHK 15, 10. — Spiro, Von der Römischen Ausstellung, S 69, 25/26.
Musikbibliotheken. Marsop, Praktische Winke für . . . musikalische Volksbibliotheken, DMZ 42, 29.
Musikdrama, s. Oper,
Musikfeste (s. a. Liszt). 18. Anhaltisches Musikfest: (Klanert), BfHK 15, 9. — Das 87. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf: (G. T.), RMZ 12, 24/25. — (van der Stucken), S 69, 24. — (Eccarius-Sieber), NMZ 32, 20. — (Hiller), AMZ 38, 29/30. — (Honold), AMZ 38, 24. — Das XVII. schlesische Musikfest in Görlitz: (Thiessen), S 69, 27. — (Hilscher), AMZ 38, 26. — Klanert, Das Beethoven-Musikfest zu Halle a. S., BfHK 15, 11. — (Klanert), AMZ 38, 24. — NMZ 32, 20. — Hannover (A. Kl.), NMZ 32, 19. — (Abbetmeyer), S 69, 24. — VI. Litauisches M. in Insterburg: (Fricke), AMZ 38, 25. — (Wallfisch), NMZ 32, 19. — Kölner Festspiele: (Fleck), NZM 78, 33/34. — (Hiller), AMZ 38, 29/30. — (Wolff), S 69, 26 ff. — Das II. Leipz. Bachfest: (Karg-Elert) MSal 3, 13/14. — (Heuss), ZIMG 12, 10. — (v. Mojsisovics), NMZ 32, 18. — (Niemann), Frankf. Zeitung Nr. 143 ab. — (Schering), Dresdner Nachrichten, 25. Mai 1911 ab. — Segnitz, BfHK 15, 10. — (Smolian), Mk 10, 18. — (Thiessen), MpB 34, 12. — Das Milwaukeer Sängerfest: (Koelbner), NMZ 32, 21. — Das 12. Fest des Schweizer Tonkünstlervereins in Vevey: (Humbert), VM 4, 18. — (Merian) RMZ 12, 24/25. — (Platzhoff-Lejeune), Mk 10, 18. — (Paychère), GM 57, 24/25. — (Trapp), NMZ 32, 18.
Musikgesellschaft, Die Internationale, (Wolf), CO 46, 7. — MS 44, 8/9.
Musikinstrumente. S., The representation of old Music, MN 41, 1061. — Altenburg, Die Wagnertuben, ZfI 31, 30. — Scheurleer, Iconography of Musical Instruments, ZIMG 12, 11.
Musikkongresse. Der erste österreich. musikpädagog. Kongreß, GR 10, 6/7. — Cohen, Die 41. Generalversammlung des Cäcilienvereins in der Erzdiözese Köln, GBl 36, 6. — Der vierte Kongreß der I. M. G. in London: (— —), Mk 10,

19. — (— —), MMR 41, 486. — (— —), Frankft. Zeitung, 14. Juni 1911. — (— —), MT 52, 821. — (K.), RMZ 12, 28/29. — (Arnheim), MpB 34, 13. — (van den Borren), L'Art Moderne, Bruxelles, 31, 25ff. — (Ecorcheville), SIM 7, 7. — (Fleischmann), CM 15, 5/6. — (Karlyle), S 69, 25. — (Leichtentritt), S 69, 24. — (Liveley), RMC 8, 91. — (Mayer-Reinach), NZM 78, 26. — (Müller), CO 46, 6. — (Schünemann), AMZ 38, 24. — (Stein), DTZ 9, 229. — (Weinmann), MS 44, 7. — (Wolf), ZIMG 12, 10. — (Wolffheim), AMZ 38, 24.

Musikkritik. The first german musical critic, NMR 10, 116. — Donaldson, On critical flavours, MSt 35, 911. — Gilbert, Criticism, NMR 10, 117. — Johnstone, Some old old-fashioned literary styles in musical criticism, MSt 36, 917 ff.

Musikschulen (s. a. Prag).

Musikunterricht (s. a. Juristisches). (W.), Mayrhofer's Theorie der Harmonielehre, RMZ 12, 30/31. — Borchers, Zur individuellen Behandlung des Gesangschülers, Sti 5, 10. — Kitchener, The value of maturity, MMR 41, 488. — Kotschedoff, Talentvoll u. talentlos, MpB 34, 12. — McConathy, High school music, NMR 10, 116. — Mayer-Reinach, Zur Frage der Vorbildung der Musiklehrer ..., AMZ 38, 25. — Scheuch, Kritische Gedanken über Massenkonzerte Jugendlicher, Sti 5, 9. — Schuberth, Schulgesang u. seine Methoden, DS 3, 26.

Musikvereinigungen (s. a. Berlin). (— —), Das goldene Jubiläum des »Mähliszschen Männergesangvereins« in Nowawes, To 15, 18ff. — (— —), .. Allgem. Deutsch. Musikerverbandes, OMZ 19, 31. — Bade, Der A.D.M.-V. und die internat. Musiker-Konföderation, DMZ 42, 27. — Baldauf, Der Verband der deutschen Musiklehrerinnen, NZM 78, 25. — (Ax), RMZ 12, 26/27. — (M. L.), NMZ 32, 19. — Dorfmüller, Über das musikalische Leben im A.G.V. München, KZ 28, 6. — Goebel, Das Dresdener Sängerfest von 1865 u. die Anfänge unseres [Sondershäuser] Verbandes [deutsch. Studenten-Gesangvereine], KZ 28, 6. — Gürke, Die Musiker des A.G.V.M., KZ 28, 6. — Leidinger, Die Gründung des Akademischen Gesangvereins München, KZ 28, 6. — Netter, Die XII. Generalversamml. des Allgem. deutsch. Lehrerinnenvereins, AMZ 38, 25.

Musikwissenschaft und Universität, (Draber), S 69, 32.

Nadal, Ll. B., s. Kirchenmusik.

Nadel, Arno, s. Besprechungen.

Nagel, Willibald, s. Beethoven, Musik.

Neisser, Arthur, s. Musik, Oper, Wagner.

Netter, Marie, s. Musikvereinigungen.

Neuhaus, Max, s. Paris.

New-York u. Gust. Mahler (Spanuth), S 69, 64.

Ney, Ellen (O. K.), NMZ 32, 19.

Nicolai, Otto. Ein ungedruckter Brief N.'s (Kruse), BfHK 15, 10.

Niecks, Frederick, s. Dämpfer, Orchestermusik.

Niemann, Walter, s. Mahler, Mottl, Musikausstellungen, Musikfeste.

Niggli, A., s. Liszt.

Norlind, Tobias, s. Tanz.

Notenschrift. Stephani, Partiturenreform, RMZ 12, 30/31.

Offenbach, J. Zepler, O.'s »Orpheus«, MfA 7, 11.

Onomatopée, Notes sur l'— (Closson), SIM 7, 7.

Oper. Bontempelli, Del teatro d'opera tedesco, CM 15, 5/6. — Donaldson, On open letter .. Music Drama of the future, MSt 36, 913 ff. — Frewin, Opera librettos in english, MSt 36, 916. — Goering, Rückblicke ... Anregungen für die deutsche Opernbühne, NZM 78, 33/34. — Keller, Eine Geschichte der Oper, DMMZ 33, 30ff. — v. Mojsisovics, ... zum Problem der modernen Oper, AMZ 38, 27/28. — Stoffwahl im allgemeinen, AMZ 38, 25. — Prümers, Die alte u. die neue Spieloper, NZM 78, 33/34. — Spanuth, Oper im Freien, S 69, 31.

Oper, (Uraufführungen):

Bungert: Gisela Brömser von Rüdesheim (Canstatt), MSal 3, 15/16.

Puccini: La Fanciulla del West [Rom] (Neisser), NZM 78, 26, — AMZ 38. 25.

Opus eins (Dubitzky), BfHK 15, 9 ff.

Orchester. Bouyer, Vaudrait-il mieux que l'orchestre de concert fut caché? M 77, 25.

Orchestermusik. The provenance of orchestral musicians, MMR 41, 488.

Orgel. Chwatal, Disposition und obertönige Orgel, Zfl 31, 26, — Das Zuviel der Orgelspielhilfen, Zfl 31, 29. — Freeman, Organs built for the Royal Palace of Whitenall, MT 52, 822 ff. — Hopferwieser, Zur Orgelreform, Zfl 31, 28. — Rupp, Zum Transmissions-Unfug, SMZ 51, 19. — Die neue Walcker-Orgel der St. Jakobskirche in Ilmenau, Zfl 31, 31.

Ortwein, Magnus, s. Kirchenmusik.

Otaño, N., s. Besprechungen.

Ott, K., s. Kirchenmusik.

Ouverture. Prunières, Notes sur les Origines de l'Ouverture Française, SIMG

Oxford. (— —), The Oxford Music Room, MN 40, 1059.

12, 4.

Parigi, L., s. Musik.
Parker, D. C., s. Byron, Puccini.
Paris. (H. L.), Une soirée à la G. R. [Ecole de gymnastique rythmique] de Paris, SIM 7, 6. — de Curzon, Le centenaire de la salle du Conservatoire de musique de Paris, GM 57, 28/29. — Neuhaus, Pariser Konzertleben, S 69, 30. — Pougin, Les concours du conservatoire, M 77, 26 ff.
Partitur s. Notenschrift.
Pauer, Max. Schütz, P.'s Klavierkompositionen, NMZ 32, 18.
Paychère, A., s. Musikfeste.
Pergolesi, G. B. Fedeli, Dal »Cavaliere Ergasto« alla »Molinarella«, RMI 18, 2.
Pfitzner, H. Kühn, Zur Aufführung des »Armen Heinrich« in München, NMZ 32, 18:
v. d. Pfordten, s. Besprechungen.
Pilke, Walter, s. Gesang.
Plass, Johannes, s. Kirchenmusik.
Pohl, Hans, s. Beethoven.
Pohl, Louise, s. Mottl.
Prag, Joss, Hundert Jahre Prager Konservatorium, AMZ 38, 24. — Rychnovsky, Das Konservatorium in Prag, ZIMG 12, 10. — Steinhard, Prager musikalische Nachrichten. NMZ 32, 19. — Prümers, Ein Prager Musikbrief vor 200 Jahren To 15, 23.
Pressel, Gustav (Reusch), NMZ 32, 20.
Prod'homme, J.-G., s. Besprechungen.
Programm. Batka, Sommermusik, KW 24, 20.
Prüfer, Artur, s. Wagner.
Prümers, Adolf, s. Asthetik, Gesang, Oper, Prag.
Prunières, Henry, s. Besprechungen, Ouvertüre.
Puccini, G. Parker, P. and his operas' MSt 36, 914.
Quadlflieg, J., s. Kirchenmusik.
Rabich, Franz, s. Musik.
Radecke, Rob. (— —), To 15, 19. — (Beckmann), RMZ 12, 28/29. — (Frankenstein), NZM 78, 26. — (Hastung), Sti 5, 11. — (Ismer), DTZ 9, 228. — (Misch), AMZ 38, 26.
Rappard, J. A., s. Musik.
Reger, Max. Krause, Ein Blick auf R.'s religiöse Vokalmusik, MSal 3, 15/16.
Reimérdes, Ernst Edgar, s. Ludwig II.
Reinecke, Carl. Reinecke, Meine Schüler und ich, NZM 78, 24.
Reinecke, W., s. Gesang.
Reklame u. Musikunwesen in der Provinz (R. F.), KW 24, 20.
Respighi, C., s. Besprechungen.
Reusch, K. V., s. Pressel.
Rhythmus. Bonvin, Oratorischer R. u. Kursus, GBl 36, 7/8.
Richard, August, s. Mottl.
Riesenfeld, Paul, s. Breslau.
Rinne, Rudolf, s. Violine.
Ritschl, Alexander, s. Klavier.
Ritter, A. s. Gesang.
Rosenthal, Felix, s. Breslau, Klavier.
Rossini, G. Istel, Rossiniana, Mk 10, 19.
Rothhardt, Hans, s. Grieg.
Royce, Ruth, s. Musik.
Rupp, J. F. Emil, s. Orgel.
Rychnovsky, Ernst, s. Prag.
Saint-Saëns, Camille, s. Musik.
Salveni, J. N., s. Musik.
Scharwenka, Philipp. Wetzel, Sch.'s Klaviermusik, Mk 10, 19.
Schaub, Hans F., s. Juristisches, Mottl.
Scheel, J., s. Kirchenmusik.
Scheffler, R., s. Gesang.
Scheibler, L., s. Besprechungen.
Schein, Joh. Herm. (— —), DMMZ 33, 30.
Scheidemantel, Karl. (Geissler), Mk 10, 19. — (Kaiser), NZM 78, 24.
Schering, Arnold, s. Musikfeste, Schubert, Wagner.
Scheuch, Otto, s. Musikunterricht.
Scheuermann, Aug., s. Thieriot.
Scheurleer, D. F., s. Musikinstrumente.
Schiedermair, Ludwig, s. Besprechungen.
Schjelderup, Gerhard, s. Svendsen.
Schilling, Dr., s. Fabricius.
Schneider, Josef, s. Musik.
Schubert, Franz. Schering, »Grenzen der Menschheit«, BfHK 15, 11.
Schuberth, J., s. Musikunterricht.
Schünemann, Georg, s. Besprechungen, Musikkongresse.
Schütz, A., s. Pauer.
Schumann, Rob. (s. a. Chopin). (— —), Sch. and the Rhetorik of Melody, NMR 10, 117. — Bouyer, Un an après le centenaire de Sch., M 77, 29.
Schurzmann, K., s. Besprechungen.
Segnitz, Eugen, s. Leipzig, Musikfeste.
Seidl, Arthur, s. Mahler, Mikorey.
Servières, George, s. Franck.
Sibmacher-Zijnen. W. N. F., s. Mottl.
Simon, Alicja, s. Besprechungen.
Sinfonie. Antcliffe. The Symphonic Poem since Liszt, MT 52, 822,
Singer, Kurt, s. Besprechungen, Wagner.
Smith, Bertram, s. Wagner.
Sonneck, O. G., s. Ciampi.
Spanuth, Aug., s. Herbert, Liszt, Mottl, Musik, New York, Oper.
Spaun, Paul von, s. Wagner.
Specht, Rich., s. Mahler.
Spiro, Friedrich, s. Musikausstellungen.
Spohr, Ludwig. Altenburg, S. als Komponist für Klarinette in seinen Beziehungen zu J. S. Hermstedt, DMMZ 33, 29.
Stefan, Paul, s. Mahler.
Stein, Rich. H., s. Musikkongresse.

Steinhard, Erich, s. Prag.
Stephani, Hermann, s. Notenschrift.
Sternfeld, Rich., s. Wagner.
Stier, Ernst, s. Braunschweig.
Stimme, s. Gesang.
Stoltzenberg, Georg (Dahms), NZM 78, 26.
Storck, Karl, s. Juristisches, Lied, Mahler, Mottl.
Stransky, Josef, s. Mahler.
Straßburg. Altmann, Vom Straßburger Musikleben, NMZ 32, 20.
Stravinsky, Igor. (Calvocoressi), MT 52, 822.
van der Stucken, Frank, s. Musikfeste.
Svendsen, Johann. (— —), DMMZ 33, 25. — (— —), MN 40, 1060. — (— —), TO 15, 19. — (Frankenstein), NZM 78, 25. — (Schjelderup), MSal 3, 13/14.
Tanz. Norlind, Zur Geschichte der polnischen Tänze, SIMG 12, 4.
Tara's Hall, The story of, (Browne), MSt 35, 911.
Taubert, Ernst Eduard, s. Chorgesang.
Ténéo, M., s. Berton.
Thari, Eugen, s. Wagner.
Theater. Weber, Ein Theaterhaushalt vor 125 Jahren, RMZ 13, 32/33,
Thieriot, Ferd. (Scheuermann), MSal 3, 13/14.
Thiessen, Karl, s. Mozart, Musikfeste.
Thomas, Ambroise. (de Curzon), GM 57, 32/33. — (Keller), DMMZ 33, 32,
Thomas, Wolfg., s. Mottl.
Tideböhl, Ellen de, s. Musik.
Tiersot, Julien, s. Berlioz, Gluck.
Torrefranca, Fausto. s. Galuppi.
Trapp, Ed., s, Gluck, Musikfeste.
Unger, Max, s. Beethoven, Clementi, Louis Ferdinand.
Urbach, Otto, s. Akustik.
ioline. R. H., Der Geigenzettel, ZfJ 31, 32. — Honold, Moderne deutsche Geigenmacher, AMZ 38, 29/30. — Rinne, Über den altitalienischen Geigenlack, ZfI 31, 31.
Viotta, Henri, s. Mottl.
Volksmusik. Berdenis van 'Berlekom, »Kunst vor het volk«?, Cae 68, 7.
Vortragszeichen. Dubitzky, Die Entwickelung der Vortragszeichen, Sti 5, 10.
Wackernell, J. E., s. Besprechungen.
Wagner, Peter, s. Kirchenmusik.
Wagner, Rich. (s. a. Ludwig II.). Zwei unveröff. Briefe W.'s an R. v. Hornstein, DMMZ 33, 29 ff. — Wagneriana, eine Rundfrage über »Parsifal«, NZM 78, 33/34. — Behn, Das »Lied vom hürnen Seyfried« in W.'s Ringdichtung, BB 34, 7—9. — Chop, W. in seinen Chören, DS 3, 28 ff. — Collins, Was Wagner greater than Shakespeare? MSt 35, 912. — de Curzon, La vingtième saison de Bayreuth, GM 57, 32/33. — Ellis, The new »Wagner-Liszt«, MT 52, 822 ff. — Ernst, Senta-Elsa, RMC 8, 90. — Golther, Neue Wagner-Literatur, s. Besprechungen. — Heubach, »Tristan u. Isolde«, Mk 10, 20. — Hirschberg, Vorwagnerischer Feuerzauber, Mk 10, 21. — Istel, Wie W. am »Ring« arbeitete, Mk 10, 20, — Kapp, W.'s Trauerspiel »Leubald«, Mk 10, 20. — Kienzl, Ein Revolutionsgedicht W.'s, NZM 78, 31/32. — Kohut, W. u. der Waldhornist Hrch. Hübler, DMMZ 33, 26. — Leo Bayreuther Bühnenfestspiele, NZM 78, 31/32. — Mann, Auseinandersetzung mit W., NZM 78, 31/32. — Meinck, Die Lichtidee in W.'s Ringdichtung, BB 34, 7—9. — Neisser, W. im Spiegel der Kritik, To 15, 20. — Prüfer, Sprichwörtliches im Nibelungenringe, BB 34, 7—9. — Schering, Beckmesserszenen a. d. Jahre 1508, Mk 10, 20. — Singer, Der Weg nach Bayreuth, AMZ 38, 26. — Smith, The Bayreuth-»Stimmung«, MT 53, 822. — Spaun, Das musikalische Drama in Bayreuth, BB 34, 7—9. — Sternfeld, W.'s »Hugenotten«-Aufsatz, AMZ 38, 27/28. — Thari, Ein Protest gegen W.'s Selbstbiographie, (betr. Uhlig), Dresd. Anzeiger, 8. Aug.
Wallfisch, J. H., s. Musikfeste.
Weber, Carl Maria v. Kaiser, Unbekannte Briefe, NS 35, 432.
Weber, K. G. Waldemar, s. Theater.
Weinmann, Karl, s. Musikkongresse.
Wethlo, Franz, s. Akustik.
Wetzel, Herm., s. Besprechungen, Klavier, Scharwenka.
Werra, E. v., s. Besprechungen.
Wien (s. a. Mahler). Komorzynski, Aus dem Wiener Musikleben 1911, BfHK 15, 9.
Wöhlbier, Fr., s. Gesang.
Woikowsky-Biedau, Victor v. (Altmann), NS 35, 436.
Wolf, Hugo. Lowe, The Goethe songs of H. W., MMR 41, 487.
Wolf, Johannes, s. Musikgesellschaft, Musikkongresse.
Wolff, Ernst, s. Besprechungen.
Wolff, Karl, s. Musikfeste.
Wolffheim, Werner, s. Musikkongresse.
Wyzewa, Théodore de, s. Mozart.
Zanten, Cornelie van, s. Akustik, Besprechungen.
Zepler, Bogumil, s. Boieldieu, Lecocq, Offenbach.
Zemlinsky, Alexander (Hoffmann), NMZ 32, 18.
Zuschneid, Karl, s. Chopin.
van Zuylen, G., s. Carillon.